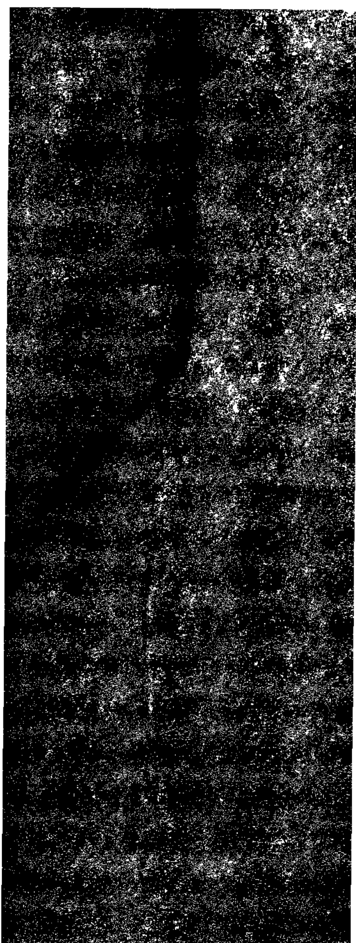




EVUE DES ARTS SIATIQUES

DU MUSÉE GUIMET



2 PAR

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Secrétaire Général :
GEORGES BARREAU
29, Rue de Londres, IXe

Secrétaire de Rédaction :
JEAN BUHOT
Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Numéro I — Ve ANNÉE

Pages

29, Rue de Londres
PARIS

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Secrétaire Général :
GEORGES BARREAU
29, Rue de Londres, IX[e]

Secrétaire de Rédaction :
JEAN BUHOT
Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]

SOMMAIRE

Numéro II **V[e] ANNÉE**

29, Rue de Londres
PARIS

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Secrétaire Général :
GEORGES BARREAU
29, Rue de Londres, IXe

Secrétaire de Rédaction :
JEAN BUHOT
Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Numéro III — Ve ANNÉE

Pages

29, Rue de Londres
PARIS

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Secrétaire Général :
GEORGES BARREAU
29, Rue de Londres, IXe

Secrétaire de Rédaction :
JEAN BUHOT
Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Numéro IV — Ve ANNÉE

29, Rue de Londres
PARIS



Koum-toura. Détail de la fresque reproduite pl. III. *(Museum für Völkerkunde, Berlin.)*

PEINTURES T'ANG PROVENANT DU TURKESTAN CHINOIS — Planche I

PEINTURES CHINOISES AUTHENTIQUES DE L'ÉPOQUE T'ANG

PROVENANT DU TURKESTAN CHINOIS

La rapide et bruyante Mouzart-sou (en turc : *rivière du col de glace*) passe au milieu des anciens sites de temples bouddhiques, aux environs de Kyzil et de Koum-toura, par une vallée entièrement dépourvue de végétation et infranchissable au piéton le plus agile. Elle s'est rongé une voie dans les rochers tendres des contreforts du T'ien-chan ; ceux-ci, ébranlés et fendus par les tremblements de terre fréquents et souvent violents, forment un paysage extraordinaire par son aspect sauvage et fantastique. Tel est le pays où les anciens moines bouddhistes ont choisi, pour construire leurs temples et leurs habitations, des lieux difficiles d'accès, dans les hautes falaises abruptes qui dominent la rivière, mais qui toujours unissaient (au milieu de ces alentours presque terrifiants) un élément de sublimité romantique, souvent même d'aménité, au caractère général de ces montagnes tristes et désolées.

Un groupe considérable de temples, constituant les *Ming oï* (turc : *mille maisons*) de Kyzil, porte le nom de la petite station moderne dont il est voisin. Ce groupe est situé sur le cours supérieur et sur la rive gauche de la rivière Mouzart. A trente-cinq kilomètres de là environ, se trouve un second groupe de temples, voisin de la bourgade moderne de Koum-toura (d'où son nom : les *Ming-oï* de Koum-toura), également sur la rive gauche.

Tous ces temples sont taillés dans les falaises composées, je crois, pour la plupart d'argile tertiaire avec des strates de grès. A Koum-toura cependant, toute une chaîne de collines consiste en broussailles pétrifiées, renfermant des ossements d'animaux inconnus ou méconnaissables.

Les temples, chacun composé d'une cella et d'un vestibule, sont disposés en étages placés assez irrégulièrement, et sont reliés les uns aux autres par des galeries creusées dans le roc. Il est probable que ces galeries étaient rarement pourvues de fenêtres : il faut donc nous figurer que l'on circulait dans ces galeries et ces temples à l'aide d'un éclairage artificiel, et en effet nous y avons trouvé partout, et en énormes quantités, des restes de lanternes en bois et en papier ou étoffe huilée.

Des galeries nous n'avons trouvé que quelques parties passablement bien conservées à Koum-toura ; à Kyzil il n'en reste que très peu : ici comme là,

le vestibule, souvent même une portion plus ou moins considérable des sanctuaires mêmes, avait disparu sous l'effet destructeur des tremblements de terre. Rien ne donne une meilleure idée de la furie avec laquelle les eaux déchaînées par la fonte des neiges dévalent au pied des falaises que le fait que ces éboulements énormes ne laissent aucune trace : au cours des siècles ces masses de débris ont été emportées par le torrent.

Le temple des établissements bouddhiques de Koum-toura où nous prîmes les peintures remarquables dont nous reproduisons ici un échantillon se trouvait dans le ravin qui débouche sur la rivière Mouzart, immédiatement en aval du groupe supérieur des *Ming oï*. A l'entrée de ce ravin affreusement désolé, sur sa rive droite, une falaise escarpée portait une inscription presque effacée en caractères turcs « runiques » et une autre en caractères chinois. Malheureusement l'état de ces inscriptions n'a point permis de les fixer par une photographie. Le ravin s'élargit rapidement, et sur sa rive gauche, dans une grande boucle qu'il fait au midi (son orientation générale est dirigée vers l'est), le temple en question — nous lui avons donné le nom de *Temple des Apsarâs* — est creusé dans une falaise. Il subsistait encore devant la cella une partie du vestibule, ce qui est assez rare.

En entrant dans la cella, nous fûmes éblouis par la beauté de ce qui restait des peintures murales. Le plafond, taillé en voûte, était couvert d'une figuration des Mille Bouddhas (pl. II, 1), tous nimbés et assis sur des lotus que soutenaient des nuages stylisés : entre les nuages apparaissent çà et là de petites *devatà* volantes et dont les attitudes vives donnaient beaucoup d'animation à cette peinture charmante.

Le sommet de la voûte portait une assez large bande de faîtage ornée de fleurs dans le style chinois : quatre grandes et belles rosaces, dont les intervalles étaient remplis de combinaisons florales triangulaires de très bon goût.

Les parois de la cella avaient été presque complètement dépouillées de leurs peintures par le zèle fanatique des paysans musulmans turcs-orientaux ; mais dans le bas, et faisant le tour de la cella, il restait une décoration gracieuse, sorte de treillage de jardin laissant entrevoir des plantes (pl. II, 2). Ce dessin rappelle assez les treillages chers aux miniaturistes persans et mogols des XVIe et XVIIe siècles ; quoique chinoise, cette décoration sent l'influence persane.

La lunette au-dessus de la paroi opposée à la porte d'entrée, qui était munie d'une niche pour recevoir une statue du Bouddha, était en mauvais état, mais nous avons pu encore y prendre la très belle représentation d'une divinité qui se précipite des cieux vers l'épaule gauche de la statue (détruite) du Bouddha.

Par contre la lunette au-dessus de la porte d'entrée était presque entièrement conservée. La lumière entrant par la porte éblouit la vue de quiconque regarde ce côté et enveloppe dans les ténèbres tout ce qui se trouve au-dessus de l'embrasure éclairée : c'est à cette circonstance heureuse que nous devons la conservation relativement bonne de cette peinture (pl. III).

Elle représente un Bouddha debout. Le visage a été détruit à coups de pierres. Le nimbe est orné de palmettes. La mandorla se compose de deux segments ; le segment extérieur est décoré de palmettes, tandis que l'intérieur contient un ornement de vagues.

La robe du Bouddha est curieuse : elle est décorée d'un semis d'ornements noirs que l'on prendrait pour des boucles de cheveux, mais qui ressemblent aussi un peu aux nuages stylisés qui se voient en grand nombre dans la voûte, parmi les Bouddhas dont nous avons parlé plus haut.

Le fond, dans la partie supérieure du tableau, est rempli d'une riche végétation ; des arbres fantastiques poussent des rameaux chargés de belles fleurs parmi de rares feuilles. Quelques énormes grappes de raisin pendent par-ci par-là au-dessous des fleurs.

Le Bouddha est accompagné d'une suite de six personnages qui se tiennent assis, trois d'un côté, trois de l'autre.Le groupe qui est à la gauche du Bouddha est le plus endommagé ; mais dans les deux cas, c'est toujours une divinité au teint basané entre deux autres d'une carnation plus claire.

Pour donner une idée de la gamme des tons qui dominent dans cette fresque, nous avons fait reproduire en couleurs les deux divinités assises à la droite du Bouddha (v. pl I).

L'effet général de cette fresque a beaucoup de charme. C'est une peinture chinoise où tous les éléments hellénistiques. modifiés par des influences iraniennes et indiennes. ont reçu le cachet final du génie chinois. Nous avons ici affaire à des peintures T'ang authentiques.

Malheureusement, les reproductions trop petites qui illustrent cet article ne permettent pas d'étudier la technique du peintre. Mentionnons seulement que les linéaments du visage sont toujours indiqués par un double trait.

Je ne saurais donner une explication de la scène représentée.

Le groupe considérable de sanctuaires en aval de ce ravin contient encore un temple intéressant dont les peintures appartiennent au style chinois T'ang. Grünwedel lui a donné le numéro 14 dans son ouvrage *(Kultstätten)* et nous lui avons donné aussi l'appellation de *temple des Kinnarî* parce que des Kinnarî apparaissent dans les beaux rinceaux qui encadrent les peintures de la cella. Nombre de ces peintures représentaient des paysages dans le style chinois ; nous en avons pu sauver une ou deux pièces. L'iconoclastie des paysans musulmans avait affreusement dégradé les peintures murales. Surtout la niche de la paroi du fond, qui abritait autrefois la statue du Bouddha à qui le temple était consacré, avait beaucoup souffert (pl. IV).

On pouvait néanmoins reconnaître de part et d'autre du nimbe deux arbres dont la ramure était exécutée avec un goût exquis.

A la droite du Bouddha (à gauche pour le spectateur) la paroi était décorée dans le bas de groupes d'orants. Au-dessus de leurs têtes flottaient des nuages stylisés. Une très belle figure de devatâ volant vers les pieds du Bouddha mérite une attention particulière pour la grâce de ses contours. Une divinité plus petite apparaît près du mur. Nous apercevons, soutenu par des nuages,

le bodhisattva Manjughoṣa sur son lion, avec sa suite qui tient au-dessus de lui un magnifique parasol. Le fond du tableau était animé par des fleurs, des nuages, des devatās volant.

De l'autre côté du Bouddha, la paroi était ornée d'une image analogue de Samantabhadra sur son éléphant.

Les deux petites devatās que nous reproduisons pl. II, 3 et 4 sont celle qu'on voit voler près du parasol et celle qui se trouve dans la partie basse de la paroi.

Les couleurs sont très discrètes ; le blanc a une certaine prépondérance ; les verts, vermillons, bruns, tons de chair, gris, sont employés avec ce sens remarquable de l'harmonie que nous admirons chez les Orientaux.

Dans ces temples peints en style chinois, les inscriptions sont en caractères chinois et sogdiens et non pas dans l'ancienne « main » de la région mais plutôt dans cette main que nous voudrions attribuer au VIIIe siècle.

Selon notre chronologie relative, ces temples de Koum-toura doivent appartenir à ce siècle, ou plus précisément au milieu de ce siècle. Mais, selon mes vues, c'est à cette époque que les Ouighours commencent seulement à s'établir dans le pays. Ne serait-il pas possible que ce fussent des Turcs occidentaux plutôt que des Ouighours? Le fait que ces temples — qui, à en juger par la présence d'inscriptions turques à côté d'inscriptions chinoises, ont été construits par des Turcs — se servent non seulement de la langue chinoise, mais aussi du style des peintres chinois, semble laisser entrevoir que ces Turcs (qu'ils fussent Turcs-occidentaux ou Ouighours) tenaient leur bouddhisme, ou tout au moins l'art de leur bouddhisme, des Chinois et non pas des Indiens, Tokhariens, Sogdiens ou Śaka du Turkestan oriental. Et si l'on accepte comme véridique le texte de l'inscription de Kara-Balgassun, on peut en conclure que les Ouighours étaient encore de rudes buveurs de sang lorsque leur roi adopta la religion de Mani. Les Turcs occidentaux étaient aussi sous l'influence de la Chine ; ce sont peut-être eux, et non pas les Ouighours, qui furent les donateurs de ces temples.

La date de la conversion des Ouighours au bouddhisme et les circonstances de cet événement sont des questions du plus grand intérêt. Seule la sinologie pourra nous renseigner, et je compte sur l'aide puissante de M. Pelliot.

Pour terminer, voici encore une intéressante photographie provenant des Ming-oï de Kyzil, et plus précisément de la grotte dite *Temple des Démons* : un groupe de donateurs tokhariens ou sogdiens (pl. V), deux dames debout entre deux chevaliers. Les quatre personnages portent le costume sassanide des Iraniens du nord-est. Les robes des femmes sont, comme les habits des hommes, d'une richesse extrême. Les femmes portent des chaînettes croisées sur la poitrine, et le nimbe de l'une d'elles mérite une étude spéciale.

Mais de nos jours où l'étude des objets scythes est devenue si importante, il n'est peut être pas inutile de considérer un peu les armes de l'homme qui est à droite. Il porte au côté gauche la grande épée droite à poignée en croix, avec un pommeau en forme d'anneau. Elle est suspendue à sa ceinture de chevalier



Fig. 1



Fig. 3.



Fig. 2.

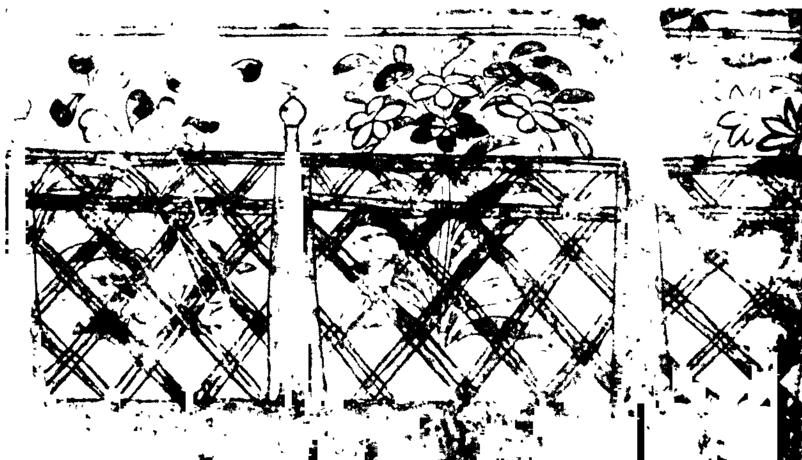


Fig. 4

Koum-toura. Temple des Apsaras.
Fig. 1. — Les Mille Bouddhas. *(Cliché emprunté à l'ouvrage de l'auteur* Von Land und Leuten in Ostturkistan, *Éditions Hinrich, Leipzig).*
Fig. 2. — Plinthe de la cella.

Koum-toura. Temple des Kinnari.
Fig. 3 et 4. — Devatâs volant vers la statue du Bouddha (détails de la pl. IV).

PEINTURES T'ANG PROVENANT DU TURKESTAN CHINOIS



Koum-toura, Temple des Apsarâs. Fresque représentant un Bouddha

composée de disques de métal ; malheureusement on ne peut pas distinguer le mode d'attache.

Au-dessous de l'épée, et porté horizontalement, on aperçoit un poignard un peu recourbé dont le fourreau s'élargit vers son extrémité. La poignée n'a pas de quillon. L'arme est suspendue à la ceinture par une courroie (qui n'est plus distinguable) attachée sans doute à la boucle visible sur le côté supérieur du fourreau, derrière le *fazzoletto* qui pend de là. La forme de ce poignard semble être apparentée à certains couteaux d'armes du Japon ; cependant la boucle de ces derniers a un caractère différent.

Au côté droit pend l'*akinakes*. Il est porté en position perpendiculaire ; la boucle caractéristique est bien visible ; c'est une forme nouvelle. A côté de ce poignard la ceinture porte un mouchoir (les Turcs modernes diraient un *yaghliq*) noué avec art.

Ces costumes appartiennent, à mon avis, à une époque relativement tardive de Kyzil, époque à laquelle il faut attribuer bon nombre de temples de Koum-toura qui ne sont ni turcs, ni chinois : appelons-les tokhariens.

A. VON LE COQ.

Berlin, mars 1928.

NÉCROLOGIE

ÉMILE SENART

1847-1928

Nous avons eu la douleur de perdre notre très vénéré maître et ami, M. Senart, président de tous les groupements orientalistes français qui constituent l'ambiance de notre Revue : Société Asiatique, Association Française des Amis de l'Orient, Comité-Conseil du Musée Guimet, etc. *Très préoccupé de ne pas morceler les efforts, il avait dès le début encouragé le rapprochement du Musée Guimet et de la Revue ; c'est sous son impulsion que cet hiver enfin elle était devenue, à moitié officiellement, l'organe de la* Société des Amis du Musée Guimet *et de l'*A.F.A.O.

Nous ne saurions mieux faire que de reproduire ici l'excellent article nécrologique que M. Pelliot a publié dans le Journal des Débats ; *ajoutons toutefois que nous ne déplorons pas seulement la mort d'une personnalité qui occupait une place très haute et même unique dans le monde des orientalistes : dans notre cercle intime, nous regrettons plus encore l'ami très cher et très respecté, le* guru *si bon qui nous inspirait une affection filiale, qui nous aidait de son expérience et de son savoir, qui jugeait notre génération, nos façons d'agir et de penser avec une indulgence et une largeur de vues assez rares chez les vieillards. Peu oppressé par l'âge, il marchait vers la mort avec sérénité, mais nous, qui ne voyions que son intelligence toujours jeune et lumineuse, avions besoin de le garder encore pendant de longues années.*

J. B.

L'orientalisme français a perdu son doyen, son maître, son guide : Émile Senart n'est plus. L'an passé déjà, il avait failli mourir le jour même où ses amis et les sociétés scientifiques qui lui étaient chères devaient lui remettre une adresse à l'occasion de ses quatre-vingts ans. Sa robustesse avait alors triomphé du mal, et nous l'avons revu actif, dévoué comme toujours aux tâches multiples qu'il avait acceptées. L'hiver l'éprouva un peu sans qu'il en laissât rien paraître. Au lendemain des réceptions organisées en l'honneur du roi

d'Afghanistan, il dut enfin s'aliter ; une crise menaça de l'emporter le 17 février ; le 18, il était beaucoup mieux ; hélas ! pour parler comme ses chers Hindous, ce n'était que la lueur suprême de la flamme qui va périr faute d'aliment ; la mort est survenue, calme, sereine, à l'aube du 21.

Emile Senart est né à Reims, le 26 mars 1847. Sa situation de fortune lui ouvrait toutes les voies, mais ses goûts étaient ceux d'un érudit. Après de fortes études classiques, il passa trois ans à Munich, où il se mit d'abord à l'étude des langues scandinaves, puis, sous l'influence de Benfey, se tourna décidément vers l'indianisme. Même l'ébranlement produit par la guerre de 1870 ne le fit pas dévier, comme d'aucuns l'auraient souhaité, vers la diplomatie. Dès 1871, il s'avérait technicien de l'érudition en faisant paraître la *Grammaire pâlie de Kaccayâna.* En même temps, le bouddhisme l'attirait, principalement le bouddhisme dit« du Nord », dont l'étude, brillamment inaugurée en France par Eugène Burnouf, avait été depuis lors très délaissée. Vers 1875, Max Müller régnant, la mythologie comparée semblait apporter des solutions que le temps n'a pas consacrées ; Senart céda à l'attirance du « mythe solaire » et écrivit son *Essai sur la légende du Buddha,* dont une seconde édition a paru en 1882. Par la suite, lui-même ne parlait plus de ce travail que comme d'une « hypothèse ». Mais, si les exagérations des « mythologues » ont amené une réaction nécessaire, je crois qu'on est allé trop loin en sens inverse ; la légende du Buddha abonde en traits qui sont ceux d'un « héros solaire ». En tout cas, l'*Essai* de Senart est plein de vues ingénieuses et pénétrantes, et qui gardent leur valeur même pour qui brise le cadre où elles sont exposées.

La tradition historique de l'Inde est singulièrement mouvante. En dehors des synchronismes fournis par l'expédition d'Alexandre et des données des écrivains chinois, les seuls repères solides pour l'histoire ancienne sont les inscriptions qui nous conservent les édits du souverain bouddhiste Açoka Piyadasi, au troisième siècle avant notre ère ; la langue n'en est pas le sanscrit, mais un dialecte assez usé, d'une interprétation très ardue. Senart s'attela au déchiffrement et à l'explication de ces monuments ; les deux volumes de ses *Inscriptions de Piyadasi,* parus de 1881 à 1886, sont encore classiques.

La troisième grande publication de Senart concerne, elle aussi, le bouddhisme. Burnouf avait étudié l'un des grands textes du bouddhisme « du Nord », la *Lotus de la Bonne Loi.* Senart donna à cette œuvre célèbre un pendant, par son édition magistrale d'un autre recueil considérable des traditions « du Nord », le *Mahâvastu* (1882 à 1897).

Les autres livres de Senart sont un essai brillant sur *Les Castes dans l'Inde* (2e édition en 1927), dont un Anglais, qui a longtemps vécu dans l'Inde, disait naguère qu'en dépit de tant de gros livres, ce petit volume était le seul qu'il valût de lire sur le sujet, et une traduction élégante et sûre d'un poème philosophique fameux, la *Bhagavadgîtâ* (1922). Comme on le voit, la production scientifique de Senart ne s'est pas arrêtée jusqu'en ses dernières années, et les livres qu'il a publiés n'en donnent d'ailleurs qu'une idée incomplète ; il y faudrait joindre nombre d'articles très sûrs de documentation, très mûris de

pensée, sur maints sujets d'épigraphie, d'archéologie, d'histoire littéraire ou religieuse.

Si Senart a marqué, par des travaux de premier ordre, la place qu'il a si longtemps tenue dans l'orientalisme, et qu'il pouvait seul tenir, le déborda de toutes parts. Non pas qu'il ait jamais enseigné. Ceux qui l'ont vu siéger à des jurys de doctorat peuvent témoigner qu'il eût été un maître excellent ; sa discrétion l'empêcha toujours de vouloir prendre les postes dont d'autres avaient besoin pour vivre, mais son indépendance même, qui le mettait en dehors et au-dessus de toutes les compétitions, accrut bien vite, en France et au dehors, l'autorité de son nom. Dès 1882, il était élu membre ordinaire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, et la mort l'a trouvé doyen d'élection de l'Institut tout entier. Académicien en Italie, en Belgique, en Hollande, en Russie, en Allemagne aussi jusqu'à la grande guerre, il était docteur *honoris causa* de l'Université d'Oxford et membre d'honneur de nombreuses sociétés françaises et étrangères. Sa courtoisie, sa distinction, la sûreté pondérée de ses conseils assurèrent, dans des circonstances souvent difficiles, la bonne marche des sociétés qui avaient fait appel à lui pour les diriger. Entre toutes, il faut citer le Comité de l'Asie française, qu'il présida pendant près de trente ans, et la Société Asiatique, qu'il guida à travers les obstacles de la guerre et de l'après-guerre. La fermeté des convictions s'alliait chez lui à un large libéralisme et à la parfaite tolérance des idées et des croyances d'autrui. Les pouvoirs publics faisaient le cas le plus sérieux, en matière scientifique, des avis de ce grand bourgeois qui n'occupait aucune fonction rétribuée. Si l'École française d'Extrême-Orient a été fondée et a duré et prospéré, on le doit assurément à M. Doumer et au choix excellent du premier directeur M. Finot, mais aussi, dans une large mesure, à la sollicitude éclairée dont Senart entoura la jeune École dès son berceau. Qu'il s'agisse de la délégation archéologique française en Perse ou en Afghanistan, de l'Association française des Amis de l'Orient, du Comité-Conseil du Musée Guimet, toujours c'est le nom de Senart qui était évoqué naturellement. Et les hommes ne lui doivent pas moins que les institutions. Nous sommes légion qui, à nos débuts, avons bénéficié de ses conseils et de son appui. Tous nous avons en outre l'exemple magnifique de sa vie toute droite, faite de labeur, de conscience et de mesure. Nul n'eut plus que lui le souci élégant du travail probe, l'horreur du faux-semblant et de l'apparence tapageuse. Puissions-nous l'imiter, sinon l'égaler, et souhaitons de partir comme lui au terme d'une longue vie, sain de corps et l'esprit vigoureux jusqu'à l'heure dernière. Mais de l'avoir vu hier encore parmi nous, si pleinement lui-même, ne fait que rendre plus vive notre peine de l'avoir perdu tout à coup. Il laisse dans nos études un vide que ni le temps, ni l'effort ne sont près de combler.

Paul Pelliot.



Koum toura, Temple des Kinnari paroi du fond



Ming-oï de Kyzil. Temple des Démons : un groupe de donateurs

LES SCULPTURES D'AMARĀVATĪ (1)

Après la balustrade de Barhut, les portes de Sānchī et les statues indo-grecques du Gandhāra, il me reste, sans sortir de l'Inde ancienne, à vous parler tout au moins des bas-reliefs d'Amarāvatī. Or, ces sculptures n'auront pas seulement l'intérêt de vous montrer un nouvel aspect de l'art bouddhique : ce sont des œuvres vraiment belles — si belles que, j'en suis sûr, ceux d'entre vous qui ne les connaissent pas me remercieront de les leur avoir révélées, et ceux même qui les connaissent me sauront gré de les leur avoir remises sous les yeux. Ainsi de toutes façons mes images sont certaines de vous plaire, et je joue, comme on dit, sur le velours. Me permettrez-vous d'ajouter qu'il y a encore à ce choix une autre raison? Je puis bien vous l'avouer à présent, un plan prémédité déterminait à votre insu l'ordre de nos causeries. Il convenait, en effet, d'étudier d'abord les productions de la vieille école indigène de l'Inde centrale, puis celles qui sont sorties des ateliers, si féconds en réminiscences hellénistiques, de la frontière du Nord-Ouest ; et maintenant le moment est venu, puisque vous ne semblez pas vous lasser de ces austères distractions, de suivre la pénétration des modèles gréco-bouddhiques à l'intérieur de la péninsule. Or, nulle part mieux qu'à Amarāvatī nous ne saisissons sur le vif la substitution des nouvelles formules aux anciennes ; nulle part nous n'assistons de plus près à la victorieuse installation, au beau milieu du cadre de l'ancien répertoire, de ce type indo-grec du Bouddha, dans lequel nous avons appris à reconnaître la création spéciale de l'école du Gandhāra. Quand nous aurons passé en revue le peu que nous avons conservé de ce qui fut jadis la merveille du Dekhan, nous nous trouverons avoir ajouté le chapitre suivant au petit manuel d'archéologie bouddhique qui s'imprime sans bruit à votre usage dans la Bibliothèque de vulgarisation du Musée Guimet (2) ; et, du même coup, comme tout s'enchaîne, nous aurons posé un premier jalon sur la route mi-terrestre, mi-maritime qu'a suivie pour se propager jusqu'en Indochine et en Insulinde l'influence artistique venue d'Occident.

I. HISTOIRE DES BAS-RELIEFS D'AMARĀVATĪ

Pourquoi faut-il qu'au seuil d'une entreprise aussi inoffensive et qu'on s'attendrait à trouver de tout repos, je doive commencer par me répandre en lamentations, renouvelées de Jérémie, sur la ruine des ruines d'Amarāvatī ?

---

(1) Conférence faite au Musée Guimet en mars 1914 et restée depuis inédite (Planches VI-XI).

(2) Cf. *Bibliothèque de vulgarisation du Musée Guimet*, t. XXX (Barhut), t. XXXIV (Sānchī). t. XXXVIII, Bouddha, indo-grec du Gandhāra).

Ce n'est pas, j'en conviens, que l'aventure de ce monument soit une exception isolée. L'homme a ceci de commun avec le termite qu'il est un animal à la fois constructeur et destructeur. On dirait, en vérité, qu'il ne bâtit que pour avoir l'occasion de démolir ensuite, et l'histoire de l'architecture n'est pour une moitié que le long martyrologe des rares édifices conservés. Mais, cette fois, ce n'est même pas au chevet d'un grand blessé que je vais vous conduire : il s'est trouvé des gens pour déchiqueter et disperser jusqu'aux derniers débris du cadavre ; c'est tout juste si nous en retrouverons quelques déplorables restes partagés entre plusieurs de ces morgues que l'on appelle les musées. Pour parler sans métaphores, le cas du sanctuaire d'Amarāvatī est l'un des plus parfaits exemples de vandalisme populaire et d'incurie administrative qu'on puisse proposer à l'indignation de la postérité. Ce qui met le comble à l'horreur de ces premières constatations, c'est de penser que nous avions là un chef-d'œuvre capable non seulement de défier les outrages du temps, mais de s'imposer à l'admiration des générations futures — aussi longtemps du moins que celles-ci continueront à se complaire au divertissement de ce jeu divin qu'on appelle l'art...

Prenez une carte de l'Inde et remontez la Kṛṣṇā ou Kistna, la rivière « Noire », jusqu'à une trentaine de kilomètres en amont de Dhānyakaṭaka (aujourd'hui Bezwāda ?), la vieille capitale de ce riche et puissant empire des Andhras qui, durant les siècles qui ont précédé et suivi le début de notre ère, s'étendait sur toute la largeur du Dekhan, dans les deux vallées jumelles de la Godāvarī et de la Kṛṣṇā. De ces splendeurs, aujourd'hui éclipsées, un fidèle et magnifique témoin subsistait encore, il y a cent vingt ans. Que n'est-il demeuré oublié un siècle de plus sous le linceul protecteur dont l'avait recouvert la terre maternelle ! De nos jours, le Service archéologique de l'Inde lui aurait ménagé des fouilles bien conduites et consacré une luxueuse publication. Malheureusement, vers 1795, un grand propriétaire local, sans se douter qu'en France nous venions de renverser les tyrans, imagina de s'assurer les honneurs royaux, voire même divins, et entreprit de se bâtir une capitale à laquelle sa vanité fit partager avec la résidence d'Indra, le roi des Dieux, le nom d'Amarāvatī (1). Suivant l'habitude indienne, il se fournit de matériaux pour ses constructions dans les ruines d'alentour. Le monticule sous lequel se cachait notre monument, situé sur les confins sud de la ville neuve, devint tout naturellement sa carrière préférée. Chacun sait là-bas que les plus vieilles briques sont aussi les plus grandes et les mieux cuites ; et nul n'ignore que le

(1) La forme savante et sanskrite de cette appellation nous donne à penser qu'elle est moderne ; toutefois, MACKENZIE, le premier Européen qui ait visité ce pays et qui y fut attiré dès 1797 par la rumeur des trouvailles archéologiques du râjah, nous dit qu'il s'élevait déjà à cet endroit un temple śivaïte célèbre dans tout le pays telougou sous le nom d'Amareśvara. — Est-ce la peine de signaler qu'il n'est question de ce stûpa dans la relation d'aucun pèlerin chinois, bien que FERGUSSON et BURGESS aient prétendu, contre toute vraisemblance, en trouver la mention dans Hiuan-tsang (cf. T. WATTERS, *On Yuan Chwang's travels in India* (Londres, 1905), t. II, p. 218). Notez enfin que, par la même occasion, WATTERS a dissipé le prétendu rapprochement que la *Vie* du même pèlerin aurait établi entre l'art d'Amarāvatī et celui de la Bactriane et qui ne reposait que sur une faute de texte.

marbre, sculpté ou non, fait une excellente pierre à chaux. Or le *stūpa* qui jadis se dressait sur cet emplacement était justement construit en briques sous un revêtement de bas-reliefs de marbre. Les gens du *zémindar* n'avaient, comme on dit vulgairement, qu'à taper dans le tas ; ils ne s'en firent pas faute.

J'ai déjà eu l'occasion, à propos de Barhut et de Sānchī, de vous décrire ces sortes de reliquaires géants qu'étaient les *stūpa* bouddhiques. Rien n'est d'ailleurs plus aisé que de vous donner un aperçu fort exact de l'aspect que présentait jadis celui qui nous intéresse aujourd'hui. Sa plinthe était en effet ornée de dalles sur lesquelles les sculpteurs s'étaient plu à le figurer lui-même en élévation, avec tout son luxe de fines ciselures (voir pl. VI, 2). Comme d'habitude, le monument se composait d'un dôme massif, reposant sur un tambour cylindrique : mais ici le dôme était également rehaussé, presque jusqu'à son faîte, d'abord par deux frises de bas-reliefs superposés, auxquels sans doute un promenoir donnait accès, puis par de somptueuses bandes décoratives. Ajoutons que, par une disposition architecturale nouvelle, un rang de cinq piliers l'encadrait à chacun des points cardinaux. En revanche, aucun *toraṇa* ne dominait, à la façon des portes de Sanchi, les quatre embrasures, flanquées de lions, de sa balustrade. Celle-ci, haute de 4 mètres, était sculptée de haut en bas et sur les deux faces. Détail à noter, au moment de leur exhumation la plupart des bas-reliefs étaient encore couverts de la couche de peinture rouge qui sert de fond à la dorure. Enfin, il faut savoir que le soubassement mesurait plus de 150 mètres de pourtour ; quant au sommet, avec son couronnement surmonté de parasols, il devait s'élever à 50 mètres ou davantage. Imaginez à présent cette structure de marbre et d'or, tantôt noyée dans l'ardent soleil des midis de l'Inde, tantôt profilant sur le ciel étoilé la pâleur lunaire de ses contours ; ou bien évoquez-la telle qu'elle apparaissait aux soirs de fête religieuse, toute scintillante des mille petites lumières dont le féerique spectacle lui avait valu de garder jusqu'à nos jours le surnom de Dipal-dinne, « la colline des lampes », et vous commencerez à avoir quelque idée de ce que devait être, au temps de sa splendeur intégrale, un des grands sanctuaires bouddhiques voisins de la capitale des Andhras...

Il va de soi que nous n'en demandons pas tant : nous nous contenterions fort bien de posséder le radieux édifice tel qu'il était encore il y a un peu plus d'un siècle, conservé jusqu'à la hauteur des frises de bas-reliefs. Mais sur l'emplacement des fouilles, là où vous étiez en droit de vous attendre à voir se dresser devant vous tout au moins le soubassement sculpté du monument que nous venons de décrire, vous n'apercevez plus qu'un énorme trou. Tel est le résultat insensé, inimaginable, inqualifiable, auquel ont fini par aboutir entre 1796 et 1880, non sans s'y être repris à plusieurs fois, les coolies du petit râjah indigène et de divers fonctionnaires anglais. Leur étrange procédure ne se laisse que trop aisément deviner. Évidemment, au lieu de dégager le *stūpa* par le dehors, ils l'ont entamé par le haut ; puis, comme des rats installés dans un fromage de Hollande, ils l'ont rongé en dedans jusqu'à ce que la croûte de marbre elle-même se soit finalement émiettée. Après quoi, le

gouverneur de Madras adressa au vice-roi un trop véridique rapport, constatant qu' « on avait fait place nette » (1).

Augmenterai-je à présent votre consternation en vous contant l'odyssée des rares épaves qui aient échappé à cette sorte d'entreprise générale de démolition? Qu'il vous suffise de savoir qu'après bien des vicissitudes elles ont fini par se trouver partagées entre Londres, Calcutta et Madras. Ce dernier dépôt, qui a recueilli le résultat des fouilles officielles de 1877-1880, est de beaucoup le plus riche. Quand j'y ai passé, j'ai encore trouvé nombre de fragments gisant pêle-mêle, par terre, exposés à la pluie et au soleil, dans le *compound* du musée (2) ; le reste avait été cimenté (*sic*) au petit bonheur, dans les salles du rez-de-chaussée, par d'irresponsables maçons. Le musée de Calcutta ne possède, à notre connaissance, qu'un grand panneau et un pilier offerts en 1817 à la Société Asiatique du Bengale par Mackenzie (3). Ce dernier en avait également envoyé quelques spécimens à Londres, où ils servirent à la décoration de l'hôtel de la Compagnie des Indes. Ils y furent rejoints vers 1857 par une collection plus considérable, formée dès 1845 par Walter Elliot et qui était restée dans l'intervalle à Madras, livrée à toutes les intempéries. Par bonne chance, J. Fergusson, à l'occasion de notre Exposition universelle de 1867, redécouvrit ces sculptures, oubliées dans une remise. Il les rapiéça tant bien que mal, remonta la plupart d'entre elles en forme de balustrade, et, par une sorte de réparation tardive, elles font à présent l'ornement du grand escalier et l'admiration des visiteurs du Musée Britannique. Et voilà l'histoire des bas-reliefs d'Amarāvatī.

II. L'ÉCOLE D'AMARĀVATĪ : PREMIÈRE MANIÈRE

Si brièvement que je vous l'aie contée, elle n'aura, je le crains, que trop réussi

> A faire tour à tour, par un effet contraire,
> Vos fronts pâlir d'horreur ou rougir de colère...

Mais enfin calmons nos cœurs trop prompts à s'émouvoir au sujet des infortunes des vieilles pierres et cessons de pleurer sur le lait répandu. Peut-être même devrions-nous en fin de compte nous réjouir que toutes les sculptures n'aient pas péri jusqu'à la dernière, ainsi qu'il eût pu fort bien arriver, victimes de l'avarice sordide des uns et de la dédaigneuse négligence des autres. N'est-ce pas déjà beaucoup, ferait observer un optimiste à la façon de Pangloss, qu'il nous en reste des spécimens dans trois musées, dont un d'Europe? De quoi donc nous plaignons-nous? — Soit, ne nous plaignons plus, et remettons-nous à cultiver notre jardin d'indianiste... Mais alors nous nous apercevons

(1) Cf. J. Burgess, *Notes on the Amarāvatī Stūpa* (Arch. Surv. of Southern India, nº 3: Madras, 1882), p. 3-4.

(2) Depuis lors tous ces fragments ont trouvé un abri à l'intérieur du musée.

(3) Un certain nombre d'autres morceaux, consistant surtout en fragments de piliers décorés de lotus, ont été cédés par le Musée de Madras à celui de Calcutta au printemps de 1921.

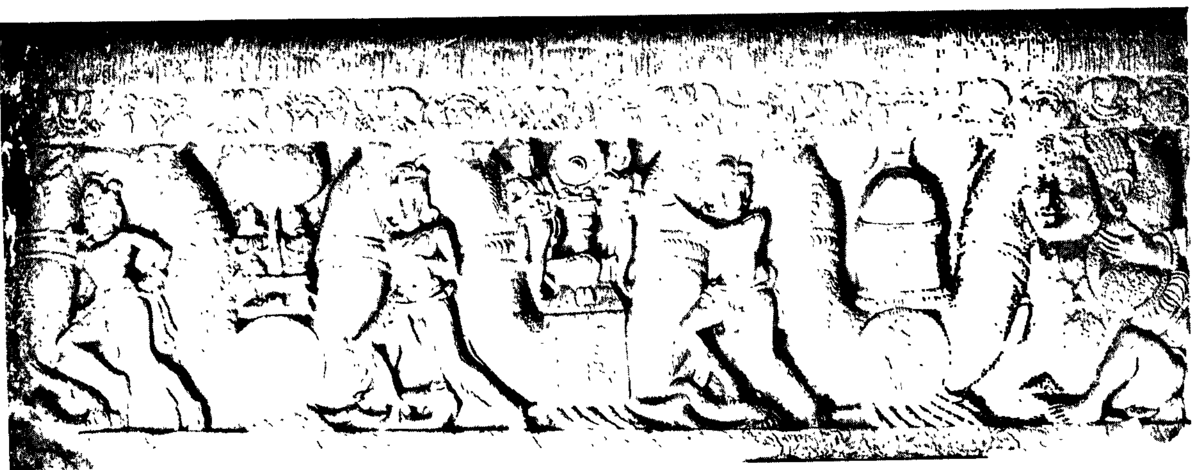


Fig. 1



Fig. 2

Les deux faces d'une même dalle. (Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, pl. LXXVIII, 2 et 3)





Rampe de la balustrade, face et revers (*Photog. V. Goloubew*)

que, pour comble d'infortune, les plus belles fleurs d'art qui y aient jamais fleuri n'ont encore fait l'objet d'aucune publication d'ensemble qui en permette vraiment l'étude. Si même je me risque à vous en parler, c'est qu'il m'a été donné d'examiner sur place les originaux. Les photographies de J. Fergusson, qui reproduisent le butin de Londres et de Calcutta, sont accompagnées d'un commentaire suranné et d'ailleurs devenues à peu près introuvables ; les planches de J. Burgess, consacrées à la part de Madras, sont à trop petite échelle (1). Par bonne chance un amateur d'art bien connu, M. Victor Goloubew, a pris l'heureuse initiative de faire photographier à ses frais et pour notre commun profit cette collection de Madras. Grâce à l'appoint des documents aisément lisibles qu'il a mis à notre disposition, la tâche de vous faire lier connaissance avec les sculptures sera rendue plus intéressante pour vous et pour moi plus facile : nous serons donc unanimes à l'en remercier.

Les motifs décoratifs. — Comme je viens de vous le dire, la plupart des fragments conservés peuvent encore s'ajuster entre eux pour reformer de pièces et de morceaux un bout de la balustrade dont ils faisaient jadis partie. Fergusson s'est livré pour le British Museum à ce jeu de *puzzle* archéologique (cf. F., pl. 48-49), lequel a été aussi esquissé, mais de façon beaucoup plus rudimentaire, au musée de Madras. Nombre de ces motifs n'avaient — ou du moins n'ont plus pour nous — qu'une valeur décorative. Tel est notamment le cas, pour ne citer que les spécimens les plus frappants et les plus fréquemment répétés, des animaux réels ou fantastiques, éléphants ou bœufs indiens mêlés à des griffons et des lions ailés de style persan, qui, taquinés par des génies à forme humaine, défilent en galopant sur la plinthe (F., pl. 57 ; B., pl. 29-31) ; des magnifiques lotus ou demi-lotus (pl. IX, 2), admirablement stylisés, qui couvraient à l'extérieur les montants et les barres transversales (2) ; de la sinueuse guirlande qui ondulait tout le long de la face antérieure de la main courante (pl. VII, 1 ; cf. B., pl. 20-25) ; enfin des débonnaires lions qui, accroupis sur la haute clôture (cf. pl. VI, 2), gardaient, à raison de quatre pour chacune des entrées, les approches du monument (F., pl. 88 ; B., pl. 45). Il serait aisé, mais inutile de prolonger ce genre d'énumération.

Je glisse également sur les nombreux personnages et sujets qui garnissent encore les intervalles des lotus et les embrasures de la guirlande. Beaucoup d'entre eux mériteraient, si nous en avions le temps, une étude particulière. Appellerai-je votre attention sur le curieux gnôme au gros ventre, aux jambes courtes et torses qui sert d'amortissement sur la droite de notre planche VII, 1 ? Nous reconnaissons bientôt en lui le type méridional de ces *Yakṣa*, qui sont les " Korrigans " de l'Inde et qui, comme leurs lointains congénères

(1) J. Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, 2e éd. Londres, 1873 (je dois mes remerciements à M. Doucet pour m'avoir permis d'utiliser à loisir l'exemplaire de sa belle Bibliothèque d'art et d'archéologie) ; J. Burgess, *The Buddhist Stûpas of Amarâvatî and Jaggayapeṭa*, 1887 : ces deux publications seront dorénavant désignées par les initiales F. et B.

(2) Ces lotus sont en fait des symboles de la miraculeuse Nativité du Bouddha.

de Bretagne, ont pour principale fonction de garder les trésors. Mais pourquoi aurait-on chargé ici ce Yakṣa de tenir l'extrémité d'une guirlande? Et voici que, par contre-coup, la pseudo-guirlande se découvre à l'examen n'être qu'une interminable série de longues bourses souples, toutes gonflées de richesses et portées sur leurs épaules par des génies qui s'empressent d'accourir, sans doute pour récompenser la dévotion des fidèles (1). Le motif regagne ainsi en signification pratique ce qu'il peut perdre à vos yeux en fait de poésie, et dans tous les cas vous voyez par cet exemple combien il y aurait à faire pour serrer d'aussi près que possible le sens exact de chaque détail. Mais d'autre part je conçois que votre intérêt soit dès l'abord accaparé par la face intérieure de la balustrade. Celle-ci est, en effet, ornée de véritables tableaux d'histoire, qui tantôt règnent en frises sur la main courante (cf. pl. VII, 2 et IX, 1), tantôt s'enferment dans le cadre des médaillons circulaires semés sur les piliers (cf. pl. VIII, 1; X, 2; XI, 2), tantôt enfin remplissent les intervalles de ces médaillons. Votre premier désir sera naturellement que je vous traduise en prose française les plus intéressants de ces récits figurés, dans lesquels on a depuis longtemps reconnu des épisodes de la légende bouddhique.

Permettez-moi cependant une brève observation préliminaire. Philologue de mon métier, je dois avant tout songer à vous donner, comme de coutume, un commentaire explicatif de ces sculptures : mais, tout de même, je ne puis oublier qu'en dehors de toute interprétation, elles sont déjà pour nous d'un prix inestimable, ne serait-ce qu'à titre d'objets d'art ou de documents historiques. Etudiées avec une minutieuse précision, elles nous fourniraient une image assez complète de la civilisation assurément fort peu vêtue, mais néanmoins très raffinée, des Andhras : car, pour être civilisé, il n'est pas aussi nécessaire que les Européens sont portés à la croire d'arborer un costume complet. Rien ne manquerait à ce tableau, ni le roi et sa cour, ni les gens de basse caste, ni les intérieurs de villes, ni les scènes de village, ni l'aspect des ermitages ou des couvents, ni même l'idée qu'on se faisait des cieux et des divinités les plus populaires. Aussi Fergusson a-t-il grand raison de dire de ses planches « qu'elles nous présentent une peinture entièrement nouvelle et très intéressante de la religion, de la vie et des manières de l'Inde aux premiers siècles de notre ère ». Ces touches de couleur locale (si tant est qu'on puisse parler de couleur à propos de sculptures) n'échapperont pas à vos yeux avertis : et, au point de vue purement esthétique, je n'ai pas davantage à insister auprès de vous sur l'étonnante habileté du ciseau, la profondeur du relief, la science des raccourcis et l'élégance un peu maniérée, la grâce presque languide — la morbidesse, faudrait-il dire en un mot — des formes et des attitudes. En fait l'unique détail un peu choquant pour nos regards occidentaux consiste dans la disgracieuse lourdeur des anneaux que les femmes portent aux chevilles, par contraste avec la gracilité, à notre gré excessive, mais bien indigène, de leurs mollets : car n'oublions pas que l'idéal de la beauté pour une

(1) Cf. *Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, II, p. 23 et 184-186.

jambe indienne, si du moins l'on en croit la fameuse « Liste des trente-deux signes », est d'être aussi fine que celle d'un cerf.

Les vies antérieures. — Si, après avoir d'abord récréé nos yeux, nous cherchons à présent sous le riche et charmant décor de ces grouillantes compositions leur signification bouddhique, nous reconnaissons une fois de plus qu'elles représentent des scènes de la légende du Bouddha, tirées les unes de ses vies antérieures et les autres de sa vie dernière. Pour commencer par le commencement, je n'ai plus à vous expliquer ce que c'est qu'un *jātaka*, et je me bornerai à constater qu'on en peut déjà relever une demi-douzaine parmi les bas-reliefs conservés. Peut-être vous rappellerez-vous avoir déjà vu à Barhut (1) la renaissance du Bodhisattva dans le corps de cet éléphant qui fit si magnanimement cadeau de ses six défenses d'ivoire au chasseur, son meurtrier? Nous en avons à Amarāvatī au moins deux représentations : l'un des médaillons, un peu trop surchargé d'épisodes, nous conte toute l'histoire par le détail (B., pl. 19, 1) ; l'autre, dont nous ne possédons plus qu'un croquis (B., pl. 26, 6), est consacré au seul dénouement. On devine encore au passage, sur les planches de Burgess (B., pl. 8, 2 et 15, 2) l'histoire du sage paon qui, après sa capture, adressa une si belle homélie morale au roi et à la reine de Bénarès (*Mora-jātaka*, n° 159 du recueil pâli). Sur l'une des planches de Fergusson (F., pl. 86) on a cru reconnaître (1) des scènes du *Mahājanaka-jātaka* (n° 539), dont nous avons déjà rencontré un épisode à Barhut. La célèbre naissance de Vessantara, pendant laquelle le Prédestiné réalisa la perfection de la charité, revient à plusieurs reprises (F., p. 65, 1 ; B., pl. 32, 1 et 43, 2) : on remarquera que par une curieuse adaptation aux habitudes du Dekhan, le char du trop généreux prince est cette fois attelé de bœufs trotteurs, et non pas de chevaux comme dans le nord de l'Inde.

Mais, puisqu'il faut choisir, nous reproduisons de préférence ici un *jātaka* qui fut sûrement très populaire, bien que le texte manque dans nos recueils bouddhiques ; je veux parler de la renaissance du Bodhisattva en qualité de roi des Śibis (pl. VIII, 1). Vous l'apercevez assis sur son trône royal ; à sa droite sont assis ses ministres, derrière lui sont debout ses femmes, et par-dessus la tenture du fond on voit passer les têtes et l'extrémité des piques de sa garde. Déjà il tient dans sa main gauche un pigeon qui, poursuivi par un épervier, est venu chercher refuge près de lui et à qui il vient de promettre la vie sauve : « C'est parfait pour ce poltron, fait remarquer l'oiseau de proie (aujourd'hui disparu avec la partie droite du médaillon) : mais va-t-il falloir que nous mourions de faim, ma femme, mes enfants et moi, sous prétexte qu'il a plu à Votre Majesté de faire un beau geste?... » Je ne vous garantis pas les paroles, mais tel fut le sens de son discours. Très frappé par la justesse de cette observation, le roi fait aussitôt apporter une balance et introduire (par la gauche)

(1) *Bibl. de vulg. du Musée Guimet* t. XXX. p. 112.

(1) Cf. *ibid.*, p. 135 et Jarl CHARPENTIER, *Paccekabuddha-Geschichten* (Upsal, 1908), p. 110-111.

des gens sans turban et curieusement accoutrés, chasseurs de profession et parias de caste, par suite tout à fait idoines à remplir le rôle de bourreaux. Sur son ordre exprès, ils sont déjà occupés dans le bas du tableau à lui entailler le bras pour prélever sur sa chair, en manière de dédommagement pour l'épervier, un poids égal à celui de la colombe. Mais celle-ci se fait si lourde que le roi doit finir par monter tout entier dans l'un des plateaux de la balance... Rassurez-vous, âmes sensibles ! Ce cruel martyre n'est, bien entendu, qu'une épreuve, et l'intervention des dieux qui se déguisaient sous la forme des deux oiseaux va tout arranger pour le mieux dans le meilleur des mondes. Comment les fidèles auraient-ils pu supporter la pensée qu'il en advînt autrement ? Dans l'Inde comme ailleurs l'imagination populaire, toujours foncièrement optimiste, n'a jamais reculé devant un miracle quand il s'agissait de satisfaire sa soif de justice et son incoercible penchant pour les dénouements heureux.

La vie dernière. — Mais j'ai hâte d'arriver à l'ultime renaissance, pour nous la seule authentique, du Bouddha. A cette occasion encore nombre de scènes qui nous sont déjà familières depuis Barhut ou Sānchī se représentent à nous. Ici vous apercevez le futur Śākya-muni en train de descendre pour la dernière fois du ciel sous la forme d'un petit éléphant (B., pl. 11, 1); parfois même, pour compléter le tableau de sa Conception immaculée (car tel est bien le sujet que les artistes avaient dans l'esprit), on nous montre sa mère étendue sur sa couche solitaire, veillée par ses femmes et protégée à chacun des points cardinaux par l'un des quatre divins gardiens du monde (B., pl. 28, 1). Là, le voici qui naît à la clarté du jour non moins miraculeusement qu'il a été conçu dans l'ombre de la nuit (F., pl. 65, 3) ; mais si sa mère se dresse debout au centre de la composition, entre ses femmes à sa gauche et les dieux à sa droite, nous ne sommes avertis de l'existence du nouveau-né que par l'empreinte de ses pieds sacrés sur le lange que tendent d'un même geste non plus l'Indra et le Brahmâ du nord-ouest de l'Inde, mais les « quatre deva » des textes pâlis. Ailleurs encore le Bodhisattva ne manifeste pas autrement sa présence dans la scène fameuse où le *ṛṣi* Asita, ce vieillard Siméon du Bouddhisme, le prit entre ses bras et prédit à son père les hautes destinées qui l'attendaient (F., pl. 61, 2). Aussi ne serez-vous pas davantage surpris que les mêmes artistes aient simplement figuré son « Départ de la Maison » par un cheval abrité sous un parasol et sortant par la porte d'une ville ; son Illumination, par un trône marqué de ses pieds sacrés et abrité sous un arbre ; sa Prédication, par ce même trône surmonté de la roue de sa Loi ; et enfin son Trépas par un tumulus funéraire décoré de parasols d'honneur (pl. X, 3; cf. pl. VII, 1 et VIII, 2). Il est tout de suite bien évident pour nous que les sculpteurs d'Amarāvatī ont commencé par suivre les errements de l'ancienne école indienne et par s'interdire à son exemple la représentation du Bodhisattva et du Bouddha au cours de sa dernière existence terrestre.

Il ne tiendrait même qu'à nous de suivre cette analogie entre les productions des divers ateliers jusque dans les épisodes postérieurs au *Parinirvāṇa.*



Fig. 1. — Le jataka du Roi des Śibis.



Fig. 2. — La légende du stupa de Ramagrama.

(Photog. V. Goloubew).





En haut : Conversion de Râhula.
En bas : Adoration du Bouddha par des éléphants.

Vous souvient-il que les imagiers de Sānchī (1) avaient déjà représenté les péripéties de la guerre que faillit déchaîner le partage des reliques du Bienheureux? Sept prétendants vinrent mettre le siège devant Kuśinagara, la capitale des Mallas. Heureusement tout finit par s'arranger : on convint de partager équitablement les précieuses cendres et chacun s'en retourna chez soi en emportant dans une cassette la part qui lui était échue. Tous ces incidents se retrouvent figurés à Amarāvatī (pl. VII, 2). A droite, par-dessus les murailles de Kuśinagara, vous apercevez en haut les sept prétendants délibérant ensemble et avec les Mallas autour d'une table rectangulaire sur laquelle sont disposés les huit lots. Comme tous les huit se valent, on ne nous dit pas qu'on les ait tirés au sort. Au-dessous de la galerie où ils se tiennent, les femmes mènent à grand renfort de musique et de danse — de façon pour nous fort incongrue, mais bien indienne — le deuil funèbre du Bouddha : « Et les Mallas, est-il écrit, rendirent honneur, hommage, respect et culte aux restes du Bienheureux avec des danses, des chants, des musiques, des guirlandes, des parfums ». A gauche les visiteurs étrangers sortent de la ville, nantis de leur butin. Comptez bien : vous trouverez très exactement sept princes montés sur sept éléphants, chacun d'eux tenant une cassette posée en signe de respect sur la tête de sa monture.

La destinée ultérieure de ces reliquaires ne nous est pas moins bien connue par les textes que leur forme ne nous a été rendue familière par les fouilles. Ils furent avec le cérémonial ordinaire déposés sous des *stūpa* et plus tard, nous dit-on, exhumés par l'empereur Aśoka qui en aurait distribué le contenu entre ses innombrables sanctuaires : ou, du moins, tel aurait été le sort de sept d'entre les huit dépôts primitifs. Le huitième, celui de Rāmagrāma, aurait été défendu par des Nāgas, qui lui rendaient eux-mêmes un culte, contre les convoitises du dévot empereur. Un linteau de la porte Est de Sānchī nous a paru mettre en scène leur pacifique, mais insurmontable opposition (2). Nous croyons également retrouver des allusions à cette légende semi-historique sur les nombreuses stèles d'Amarāvatī qui représentent le *Parinirvāṇa* non point par un *stūpa* ordinaire, mais par un *stūpa* que des Nāgas à forme humaine entourent en même temps qu'ils l'enlacent sous leur forme animale de serpents (pl. VIII, 2). Tant qu'à figurer un reliquaire, il était naturel qu'on choisît de préférence le seul qui passât pour être toujours resté inviolé. Une fois même les Nāgas humains, aisément reconnaissables à leur chaperon polycéphale, arrêtent les opérations de deux coolies qui commençaient déjà à fouir la terre avec des houes à la base du tumulus (F., pl. 98, 2). Mais il y a plus précis et plus explicite encore. Les textes veulent que, pour dissuader Aśoka de son dessein de leur enlever leur trésor de reliques, les Nāgas l'aient fait descendre avec les gens de sa suite dans leur palais souterrain afin de les rendre témoins du culte, inégalable pour de simples mortels, qu'ils savaient rendre aux restes

(1) Cf. *Bibl. de vulg. du Musée Guimet*, t. XXXIV, p. 180-181.
(2) *Bibl. de vulg. du Musée Guimet*, t. XXXIV, p. 181.

vénérés du Maître. Or tel est justement le sujet du médaillon de la pl. XI, 2. Au centre le reliquaire est déposé à la place d'honneur sur un trône royal : tout autour Nāgas et Nāgīs saluent ou se prosternent à la mode indienne. Par derrière — et par conséquent, selon les lois de la perspective observée par l'école, au haut du tableau — une foule pressée de personnages humains, dont on n'aperçoit que les têtes édifiées, semblent ne pouvoir rassasier leurs yeux de ce spectacle. Et peut-être, à votre tour, vous attarderiez-vous non moins volontiers à le contempler : car vous voyez assez avec quel art consommé ce bas-relief a été conçu dans l'ensemble et exécuté dans le détail.

III. L'ÉCOLE D'AMARĀVATĪ : DEUXIÈME MANIÈRE

— Soit, me direz-vous peut-être ; nous n'en disconvenons pas. Mais n'avez-vous rien à nous montrer que nous n'ayons déjà vu à Sānchī et à Barhut, et toute la différence entre les productions de l'Inde centrale et celles de l'Inde du Sud se ramènerait-elle en définitive à la plus ou moins grande virtuosité des artistes ? Où sont ces nouveautés que vous nous annonciez en commençant ? — Patience, j'y arrive : et peut-être, pour vous en faire mieux goûter la saveur, n'était-il pas mauvais de vous remettre d'abord sous les yeux les étranges procédés de la vieille école indienne, tels qu'ils s'affichent par exemple sur la planche X, 1. Mais, brusquement, voici que tout change : et si j'attire à présent votre attention sur la planche X, 3, vous constatez du premier coup d'œil que, dans l'intervalle de temps qui s'est écoulé entre l'exécution de ces deux stèles, les sculpteurs des Andhras ont presque complètement rompu avec la tradition dont ils s'étaient montrés jusque là les observateurs jaloux. C'est toute une révolution qui est survenue dans leurs habitudes techniques. A quelle occasion s'est-elle produite ? Il ne semble pas impossible de le deviner en gros. Au commencement du IIe siècle de notre ère, le *stūpa* que nous sommes convenus de désigner sous le nom d'Amarāvatī, faute de savoir son vrai nom, déjà vieux de plusieurs centaines d'années, a dû subir une réfection complète. Dans ces sortes d'occasions, nous le savons de plusieurs sources (1), l'usage était d'emboîter pour ainsi dire le monument primitif sous un *stūpa* de dimensions plus grandes, qui le recouvrait comme une cloche fait un melon. Un tel agrandissement de l'édifice (et il va de soi qu'un tumulus n'en comportait pas d'autre) entraînait évidemment la reprise sur nouveaux frais de toute sa décoration. Or c'était justement le temps où, sous l'influence hellénistique, les ateliers du Nord-Ouest de l'Inde, grâce à leur création du type indo-grec du Bouddha, venaient de renouveler de fond en comble l'imagerie bouddhique. A la faveur des remaniements dont le sanctuaire voisin de Dhānyakaṭaka fut alors l'objet, la mode nouvelle, qui avait déjà gagné Mathurâ et le bassin du Gange, doubla l'étape et vint s'installer jusque dans la capitale des Andhras. Que ce ne soient pas là propos en l'air et suppositions pures, nous pouvons

(1) Cf. *Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, t. I, p. 92-94.

en prendre à témoin la dalle dont les deux figures de la planche VI reproduisent les deux faces sculptées. Il est indubitable, à voir la première, qu'elle faisait partie de la décoration du *stūpa* primitif, et à voir la seconde, qu'elle a été réemployée dans la décoration du *stūpa* modernisé. La face ancienne représente en effet le miracle de l'Illumination du Bouddha à la façon schématique et aniconique de la vieille école indienne : au pied du figuier de la Bodhi, sur un trône abrité sous des parasols, seul le symbole de ses deux pieds sacrés atteste l'invisible présence du Maître (cf. pl. X, 1, en bas). Au contraire la face nouvelle nous présente la forme dernière qu'a prise le monument et cette fois nous apercevons en pied, dans l'embrasure de la porte, l'image drapée à l'antique de Śākya-muni.

L'influence gandhārienne. — C'est là une nouveauté capitale et qui différencie foncièrement de l'ancienne la nouvelle manière de l'école d'Amarāvatī. Gardez-vous toutefois de croire que cette révolution se soit accomplie en un jour. Telle est la force de la tradition dans les arts plastiques que les motifs indo-grecs, en dépit de leurs avantages évidents, n'ont supplanté que peu à peu les vieux thèmes indigènes. Il semble que les deux systèmes se soient côtoyés quelque temps sans se mêler, ainsi que font, au-dessous de leur confluent, les eaux sombres de la Jamna et les eaux blanches du Gange. Si vous voulez constater de vos yeux comment le mélange ne s'est opéré que graduellement, prenez deux stèles de dimensions pareilles et qui ont sûrement été exécutées presque en même temps pour remplir le même rôle décoratif. Toutes deux sont partagés en deux panneaux, représentant en bas l'Illumination du Maître et, au-dessus, sa première Prédication. Or, sur l'une (B., pl. 48, 1), les deux miracles sont encore moins figurés que suggérés par les symboles de l'arbre et de la roue (cf. pl. X, 1). Sur l'autre (B., pl. 46, 1), le Bouddha est venu en personne occuper le trône qu'abrite le figuier sacré (cf. pl. X, 3 *b*) ; mais, chose curieuse à noter, il n'a pas pris la même peine dans le panneau supérieur où la roue de la Loi continue à tourner au-dessus d'un trône vide. Aussi bien, voyez ce qui arrive jusque sur notre planche X, 3, où la transformation des motifs semble pourtant achevée : du moins le Bouddha s'y montre-t-il assis sur le trône de la Prédication aussi bien que sur celui de l'Illumination. Dès lors on s'attendrait à le voir également, dans le panneau réservé au quatrième grand miracle, couché comme au Gandhāra (1) sur son lit de mort... Point du tout : le vieux symbole traditionnel du *stūpa* oppose cette fois une résistance aussi victorieuse qu'inattendue au motif gréco-bouddhique et refuse obstinément de se laisser déloger à son profit.

Ces constatations — autant du moins que l'on peut s'en fier à un si petit nombre de fragments horriblement maltraités — méritent d'être retenues. Tout d'abord elles devront guider nos recherches au point de vue chronolo-

(1) *Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, fig. 276 et suiv.

gique. Nous saurons d'avance que toutes les compositions où se montre le Bouddha doivent être rapportées à la date de la réfection de l'édifice. En revanche il faudra y regarder à deux fois avant de mettre au compte de la décoration du *stūpa* primitif toutes celles qui se contentent de figurer le Maître par un symbole. Ce mode trop expéditif de datation est bien valable pour les figures 1 et 2 de notre planche VI, parce qu'ici la différence des procédés est soulignée par un écart considérable des styles. Là où l'exécution technique est pareille, rien n'empêchera au contraire que deux bas-reliefs, en apparence séparés par tout un monde selon qu'ils figurent ou non le Bouddha indo-grec, ne soient en réalité contemporains et sortis du même atelier. Sur notre planche IX, 2, par exemple, quatre éléphants accourent pour rendre un culte au Bienheureux assis au pied d'un arbre sous les espèces de ses pieds sacrés (soit dit en passant, le sculpteur fait probablement allusion, sous une forme décorative, à cet épisode de la carrière du Maître, où celui-ci, las des querelles intestines de sa Communauté, quitta Kauśambī et, retiré dans la solitude de Pārileyaka, reçut les hommages d'un éléphant sauvage ; mais ici, c'est le style et non le sens du morceau qui nous intéresse) : or rien, dans la façon dont sont traités le demi-lotus et les pachydermes, ne les distingue de leurs représentations sur les médaillons qui s'inspirent de la seconde manière de l'école, et par suite rien ne dénonce, en dépit du caractère archaïque du thème, une date antérieure à notre ère. Notre impression serait la même devant tel pilier de la balustrade, dont le croquis a été publié par Fergusson (pl. 70), et où pourtant la fameuse conversion des trois frères Kāśyapas et de leur suite d'anachorètes est représentée à la vieille mode (1). Un détail seul vient montrer ici que l'esprit nouveau commence à souffler : si l'artiste se refuse encore à portraicturer le Bouddha, du moins, à la différence de ceux de Barhut et de Sānchī, il ne fait plus difficulté pour camper la silhouette de ses moines.

En tout état de cause, ce curieux mélange de confidences inattendues et de réticences obstinées ne doit pas nous faire illusion sur le point essentiel. L'apparition de la seconde manière du style Andhra ne fut pas le résultat d'un développement naturel de l'école, mais naquit de l'intrusion de procédés élaborés en dehors d'elle, dans l'Inde du Nord-Ouest. C'est ce que prouve assez clairement le fait que le type du Bouddha soudainement introduit à Amarāvatī porte la signature gandhârienne. Les hésitations ou les variantes que nous venons de relever témoignent seulement d'une certaine réaction locale contre les modèles étrangers. Là même où la substitution du répertoire nouveau à l'ancien s'est le plus complètement opérée, comme sur notre planche X, 3, nous venons de voir que le modèle gréco-bouddhique du *Parinirvāṇa* du Maître n'a pas pu se faire accepter. En revanche dans la scène de la Prédication les artistes du Dekhan se sont montrés plus révolutionnaires que ceux

(1) Cf. *Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, fig. 228 et p. 455-456 (et cf. *Bibl. de vulg. du Musée Guimet*, t. XXXIV, p. 208 et suiv.). — C'est aussi à cette sorte de stade intermédiaire entre la première et la seconde manière de l'école que nous rapporterions les Nativités et les Prédictions d'Asita dont il a été question ci-dessus.



Fig. 1. — Les Quatre Grands Miracles ; première manière.

(Fergusson, pl. XCIV.)



Fig. 2. — La soumission de l'éléphant furieux.

(*Photog. V. Goloubew*).



Fig. 3. — Les Quatre Grands Miracles : deuxième manière (1).

(*Photog. V. Goloubew*).

(1) *L'épisode inférieur, la Fuite du Bodhisattva, existe aussi dans la première version, mais n'est pas reproduit dans notre fig. 1.*



Fig. 1. — Conversion de Nanda.
(Photog. V. Goloubew).
Le panneau supérieur est incomplet.

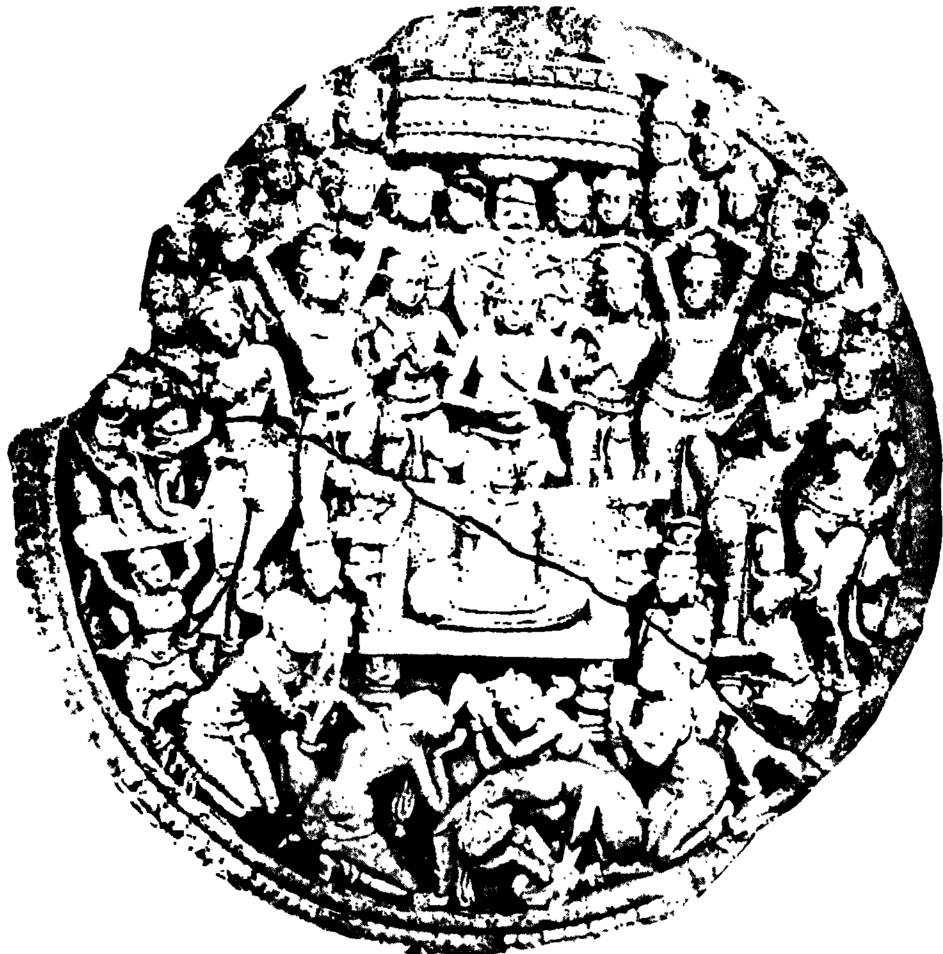


Fig. 2. — La légende du stupa de Ramagrama
(Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, pl. LXII.

du Gandhāra en supprimant complètement le symbole de la roue : il est vrai qu'ils gardent pieusement la marque des deux antilopes chargées de nous rappeler que le site du premier sermon fut le Parc-des-Gazelles, près de Bénarès (1). Lors du miracle de l'Illumination, nous constatons chez eux une tendance, jusqu'alors inédite, à restreindre le rôle de l'armée de Māra au profit de ses filles ; la « tentation » qui réside dans les voluptueuses attitudes de ces déesses prend décidément le pas sur l' « assaut » des peu effrayants démons réduits à la taille de nains (2). Quant au « Départ de la Maison », les sculpteurs des Andhras ont adopté la formule gandhārienne, jusques et y compris le détail des génies qui soutiennent les sabots du cheval : nous devons seulement remarquer qu'ils font plus volontiers jouer le rôle de premier des quatre grands miracles à la sortie du monde — cette sorte de renaissance spirituelle — de préférence à la Nativité (3). Et cette observation peut être encore soulignée par une autre : si le cheval a su trouver son cavalier, nous ne nous souvenons pas d'avoir jamais aperçu parmi les fragments d'Amarāvatī un enfantement où l'enfant apparût en personne.

La réaction locale. — Mais à quoi bon insister davantage sur des faits que les documents conservés portent si lisiblement inscrits sur la face? Il était inévitable non seulement que la combinaison des deux styles s'opérât progressivement, mais encore que les modèles gandhâriens, clairs, précis, directs, finissent par l'emporter sur les élucubrations baroques et alambiquées que la tradition avait tout doucement imposées à l'ancienne école. Que d'autre part cette substitution ne se soit pas faite sans rencontrer quelque résistance, c'était le moins qu'on pût attendre de l'entêtement des donateurs et de la routine des manieurs de ciseau, surtout dans un pays aussi conservateur que l'Inde. Mais il ne vous aura pas échappé que ce phénomène, trop aisé à prévoir, s'est doublé d'un autre beaucoup plus intéressant à relever, en même temps que plus délicat à définir. N'hésitons pas à le proclamer : les motifs gandhâriens (qui d'ailleurs n'ont dû y être connus que par le dessin) ne se sont pas installés tels quels à Amarāvatī ; ils n'ont réussi à s'y acclimater qu'après avoir subi des modifications appréciables, et cette réaction, souvent heureuse, du milieu nouveau ne peut s'expliquer que par le degré de maîtrise auquel les ateliers de Dhānyakaṭaka étaient déjà parvenus. Forts de leur indéniable talent, les sculpteurs locaux ont toujours maintenu en face de l'influence extérieure leur part d'originalité propre. Ils ont fait mieux encore : ils ont su s'approprier et manier à leur tour les procédés de composition qui leur avaient été transmis de notre antiquité classique par l'intermédiaire des artistes indo-grecs. Là même où ils traitent des scènes sur lesquelles s'était déjà exercée

(1) Cf. *Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, fig. 217 et suiv.
(2) Cf. *ibid.*, fig. 201-204.
(3) Cf. *ibid.*, fig. 180 et suiv. D'autres fois, le « Départ » est remplacé par les « adieux de Kaṇṭhaka et de Chandaka » (cf. *ibid.* fig 184 *b*-185) ou même par une Nativité sans nouveau-né (voyez F., pl. 93-97).

la verve de ces derniers, ils savent garder, avec une certaine liberté d'allure, la saveur spéciale de leur style. Vous ne vous plaindrez sans doute pas si j'essaye de vous montrer sur quelques spécimens choisis parmi les plus significatifs la preuve de ce que j'avance.

L'école du Gandhāra nous a par exemple conté tout au long l'histoire tragi-comique de la « conversion malgré lui » de Nanda, le demi-frère consanguin du Bienheureux (1) : or nous la retrouvons distribuée sur les panneaux étagés d'un pilastre d'Amarāvatī (pl. XI, 1). En bas Nanda se montre par deux fois, à gauche en amoureuse conversation avec sa belle, à droite en train de rapporter, après l'avoir rempli, son vase à aumônes au Bouddha. Mais celui-ci, qui veut arracher le jeune prince aux vaines délices du monde, a ses raisons pour se refuser à l'accepter ; et il ne reste plus d'autre alternative au pauvre Nanda que d'être poli jusqu'au bout et de porter le bol du Maître jusqu'à son ermitage. C'est là que vous le revoyez sur le deuxième panneau, accroupi par terre et fort dolent, au milieu du monastique entourage de Śākya-muni : « Quel infirme, disent les moines ; il regrette sa femme !... » Pour achever, après son ordination improvisée, de le guérir de cet attachement, le Bouddha recourt à son pouvoir magique et le transporte à travers les airs jusqu'au paradis d'Indra. Il faut savoir que, chemin faisant, ils aperçoivent sur l'emplacement d'une forêt que le feu vient de dévorer une affreuse guenon plus qu'à demi roussie ; puis, sans transition, les voici en haut et à gauche du troisième cadre, qui contemplent les merveilleuses beautés professionnelles dont se compose le divin corps de ballet d'Indra (2). Nanda est bien forcé de convenir qu'il y a autant de différence entre ces nymphes et son ancienne épouse qu'entre celle-ci et l'horrible guenon de tout à l'heure ; et, comme il n'est pas entêté, il cesse de soupirer après sa femme dans l'espoir que le mérite de ce renoncement lui vaudra de posséder dans sa prochaine existence les houris du ciel. Mais sur ce point encore les autres moines trouvent matière à raillerie et il n'est plus connu parmi ses impitoyables confrères que sous le sobriquet d' « amant des Apsaras » jusqu'au jour où, secouant enfin cette dernière faiblesse, il atteint à la sainteté. La cassure de la pierre nous empêche de deviner comment notre artiste avait représenté le dénouement de cette anecdote aussi bouffonne qu'édifiante ; mais il est déjà bien clair qu'on ne saurait l'accuser d'être un imitateur servile des modèles gréco-bouddhiques. La troisième scène est, pour autant que je sache, entièrement de son crû, et, quant aux deux premières, l'indépendance de sa manière se marque encore mieux à travers l'analogie des sujets.

Il est un autre épisode du retour du Bouddha à Kapilavastu qui, à notre connaissance, n'a été qu'effleuré au Gandhāra (3) et sur lequel les sculpteurs d'Amarāvatī paraissent être au contraire revenus avec une certaine

(1) Cf. *Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, p. 464 et suiv. et fig. 234-238.
(3) Cf. *Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, fig. 231 et p. 463-464.
(2) Sur la photographie reproduite pl. XI, 1, le panneau supérieur est incomplet : mais voyez B., pl 41, 5.

complaisance. Cette rentrée dans sa ville natale devait en effet remettre forcément le Bienheureux en présence de son ancienne épouse et de l'enfant qu'elle lui avait donné quelque douze ans auparavant — certains textes disent dans la nuit même de sa fuite. Aucun incident ne posait de façon plus dramatique le problème moral du monachisme et ne soumettait à une épreuve plus impressionnante la vieille croyance indienne en la nécessité, pour quiconque aspirait à la « délivrance », de rejeter tous les devoirs en même temps que toutes les joies de la vie. Nulle part non plus le tableau qu'on nous en donne n'atteint le même degré de pathétique qu'à Amarāvatī. Par deux fois, sur un médaillon (F., pl. 60, 2) et sur un fragment de frise (pl. IX, 1 ; cf. B., pl. 42, 5), nous voyons Gopā pousser vers celui qui fut son époux, dans le vague espoir de le ramener à elle, le petit garçon qui leur était né. Et sans doute le jeune Rāhula, docile à répéter la leçon qu'on lui a apprise, est en train de réclamer à son père son héritage royal. Mais sans s'émouvoir, le Bienheureux se prépare à l'emmener avec lui pour l'ordonner moine et lui léguer, bien plus précieux qu'un trône, la connaissance des quatre vérités saintes, seule et unique voie du salut.

Vous montrerai-je pour finir un dernier échantillon du savoir-faire des sculpteurs indiens du Sud-Est ? Vous vous rappelez peut-être que le traître Devadatta, le Judas Ischariote de la légende bouddhique, fit un jour lâcher contre le Bouddha un éléphant en fureur. Mais au lieu de fouler aux pieds le Bienheureux, le monstrueux animal vint se prosterner devant lui, dompté par la « force de sa bienveillance ». Rien de plus pauvre que la façon dont cette scène a été traitée au Gandhāra, avec son ridicule pachyderme et ses architectures incompréhensibles (1). Au contraire le sculpteur d'Amarāvatī a su rendre à merveille (pl. X, 2) l'agile lourdeur de l'énorme bête et animer de détails pittoresques tout le fond du tableau. Voyez ces gens qui se sauvent dans la rue, la femme apeurée qui se jette au cou de son mari (du moins, nous aimons à penser que c'est son mari), ou les curieuses qui se penchent sans vergogne aux fenêtres. Quant à l'éléphant, il a déjà renversé son cornac sous la porte de la ville et il se sert, en guise de massue, d'un malheureux qu'il a saisi par le pied, en même temps qu'il se prépare à en écraser un autre. Mais bientôt la magnétique influence du Bienheureux agit sur la bête furieuse : pour la stupéfaction des laïcs, lesquels en lèvent les bras au ciel, et l'édification des moines, lesquels en joignent les mains, la voici une seconde fois qui se prosterne, calme et soumise devant la place où nous supposons que se tenait le Bouddha — car le bord brisé du médaillon achève de se noyer dans le ciment du Musée de Madras. Même en l'absence du héros principal, il apparaît clairement que le sculpteur dékhanais fait en l'occurrence preuve de plus de talent, à la fois comme animalier et comme metteur en scène, que son confrère du Pandjāb. Le fait est d'autant plus utile à signaler que notre partialité d'Européens penche d'avance en faveur des motifs gréco-bouddhiques. Si l'école du

(1) Cf. *Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, fig. 267-269.

Gandhāra possède dans l'ensemble une certaine sorte de supériorité attestée, par l'imitation dont elle a été l'objet dans toute l'Asie bouddhique, il faut bien reconnaître qu'en plus d'un cas particulier — et celui-ci en est un — elle a été à son tour surpassée.

Conclusions. — Mais je m'arrête. La sagesse des nations m'avertit qu'il ne faut pas vouloir trop prouver ; et puis je craindrais de fatiguer à la longue votre attention en la retenant devant ces exotiques chefs-d'œuvre. Ne croyez pas, cependant, que j'aie déjà épuisé tout ce qu'il y aurait d'intéressant à vous en dire. Il nous resterait encore à étudier tout au moins le type du Bouddha que nous avons vu remplacer si brusquement sur les scènes figurées le symbole de ses pieds sacrés ; à vérifier dans les plis de sa draperie son origine hellénistique, et à suivre par quelle filière il est si vite passé des bords de l'Indus à ceux de la Kṛṣṇā : car le geste unique et vaguement bénisseur de sa main droite (cf. pl. X, 3), encore ignorante des savantes *mudrā* de « l'enseignement » et de la « prise de la terre à témoin », nous prouve sa relative antiquité. Ce n'est pas tout : il ne tiendrait maintenant qu'à nous de le suivre jusqu'en Indochine, tantôt debout dans cette même pose hiératique (cf. pl. IX, 1), tantôt assis sur un piédestal fait des replis d'un grand serpent lové dont le chaperon polycéphale se recourbe au-dessus de sa tête : car ce motif, qui devait rencontrer tant de faveur au Cambodge, c'est à Amarāvatī (cf. F., pl. 76) qu'il a dû naître, puis s'embarquer pour traverser le golfe du Bengale. Bien d'autres motifs ou procédés d'art et même d'architecture ont passé la mer avec lui et poussé plus loin encore, jusqu'à l'île de Java. Le long des galeries du fameux *stūpa* de Boro-Boudour nous retrouverions les mêmes frises de bas-reliefs répartis en des cadres séparés, qui se superposaient déjà, vous l'avez vu, sur le pourtour de son ancêtre indien ; et nous pourrions poursuivre l'analogie dans la composition comme dans la technique des tableaux qui une fois de plus reprennent, de l'autre côté de l'Équateur, le récit des vies du Bouddha... Mais à chaque heure suffit sa tâche ; rassurez-vous, je ne veux pas vous entraîner aussi loin pour aujourd'hui. Vous avez désiré voir les sculptures dites d'Amarāvatī et je vous ai montré le meilleur de ce qui nous en reste : à vous de juger à présent si elles tiennent toutes les promesses que je croyais pouvoir vous faire en commençant. Au cas où vous décideriez de réserver désormais une place dans l'écrin de votre mémoire à ce pur joyau de l'art indien, j'ose dire que ni vous ni moi n'aurions perdu notre journée.

Mars 1914.

A. FOUCHER.

L'ART ET LA RELIGION DES HITTITES

Les études et les recherches archéologiques de ces vingt-cinq dernières années ont mis en lumière le rôle et l'importance des Hittites, dont l'empire fut un des plus considérables parmi ceux de la haute antiquité. A son apogée, vers le XIIIe siècle avant notre ère, le royaume hittite, qui englobait la plus grande partie de l'Asie Mineure, s'étendait au-delà du Taurus jusqu'à l'Euphrate à l'est, et jusqu'au lac de Homs au sud ; il fut assez redoutable pour tenir en échec l'Egypte, alors l'empire le plus puissant du monde ancien. Et pourtant cet empire des Hittites avait disparu sans presque laisser de traces dans la mémoire des hommes, puisqu'Hérodote, lors de son grand voyage en Asie (vers 450 avant Jésus-Christ), n'en recueillit même pas le souvenir. Le fait est d'autant plus remarquable que dans le progrès de la civilisation, les Hittites ont joué un rôle capital ; dans les rapports qui furent si fréquents et de si grande conséquence entre l'Asie Occidentale et l'Europe, les Hittites ont été un véritable trait d'union, et c'est par leur intermédiaire, bien autant sinon plus que par l'entremise des Phéniciens, que la civilisation occidentale a tant reçu de l'Orient.

Le terme d'empire hittite est commode, mais ne doit pas faire illusion ; il est loin de s'appliquer à un état aussi défini, aussi homogène qu'était l'empire d'Egypte, par exemple. Bien des pays qui firent partie de l'empire hittite, au sud du Taurus notamment, n'étaient pas foncièrement hittites, et en Asie Mineure où se tint le siège le moins incontesté de la puissance hittite, nous découvrons un agrégat de peuples d'origines diverses et bien différenciés par leur langue ; nous les désignons cependant du nom général de Hittites ; ce que nous connaissons de l histoire et de l'ethnographie de ces régions rend compte de ces particularités.

On désigne sous le nom d'Asianiques les habitants de l'Asie Occidentale qui paraissent n'avoir appartenu ni au groupe des Sémites, ni à celui des Indo-Européens ; c'est en somme le groupe des autochtones (du moins aussi haut qu'on remonte dans le passé), tandis que le lieu d'origine des Indo-Européens et des Sémites doit être cherché ailleurs. La caractéristique générale des Asianiques est, au point de vue somatique, la brachycéphalie ; au point de vue de la langue, un parler de type dit agglutinant, c'est-à-dire juxtaposant à la racine des mots, des préfixes, suffixes, pour exprimer les désinences

casuelles. Ce parler se différencie en plusieurs idiomes et se rapproche de certaines langues voisines répandues jusqu'au Caucase.

Or il semble bien que les plus anciens Hittites appartiennent à cette couche primitive de population. Ils n'apparaissent nommément dans l'histoire qu'au XXe siècle avant notre ère, mais pour la période antérieure, quelques documents très anciens permettent de les pressentir. Un poème qui rapporte les hauts faits du roi Sargon, souverain du pays d'Akkad (l'ancienne Babylonie), vers le XXIXe siècle avant notre ère, fait allusion à une colonie sémitique de même race que les monarques d'Akkad, sans doute installée au nord du Taurus, au pied du mont Argée, à peu près à l'endroit où fut la Césarée de Cappadoce (aujourd'hui Kaisariyeh). Cette colonie, d'origine assyrienne, était alors opprimée par ses voisins et une ambassade fut déléguée à Sargon pour lui demander assistance, exposant que la colonie s'occupait de commerce, qu'elle n'était pas organisée pour la guerre. Et le poème, manifestement composé à la gloire de Sargon, tout auréolé de légende comme notre Charlemagne au Moyen-Age, montre le roi assemblant le conseil de ses généraux. Aucun ne veut entreprendre cette expédition ; les dangers sont trop grands, et puis, allèguent-ils naïvement, ils ignorent la route à suivre. Qu'à cela ne tienne, rétorquent les envoyés des marchands, nous connaissons bien la route et nous vous guiderons. Une lacune du texte nous prive de la suite du poème, et quand la tablette est de nouveau lisible, nous voyons le roi du pays où sont installés nos Sémites de Cappadoce se gausser de Sargon, au milieu de ses courtisans, et le défier, à l'abri de ses montagnes infranchissables. A ce moment, coup de théâtre : Sargon qu'on croyait loin est signalé avec son armée ; le roi asianique confesse sa grandeur et s'humilie. Cette épopée, car il s'agit bien, dans un tel poème, d'une véritable épopée antérieure de beaucoup aux productions grecques similaires, dépouillée de sa part de fiction, nous assure de l'existence, dès le XXIXe siècle, d'une colonie sémitique en plein milieu asianique, c'est-à-dire parmi ces Hittites autochtones que la suite des événements historiques mettra mieux en lumière.

Nous avons d ai leurs de précieux témoignages de l'activité de cette société de marchands de Cappodoce ; une grande quantité de tablettes cunéiformes échelonnées sur les derniers siècles du troisième millénaire avant notre ère nous a conservé les archives des firmes les plus importantes du pays. Ces tablettes font, bien entendu, mention du pouvoir local auquel les colons étaient soumis ; les noms propres des Sémites à qui appartenaient ces documents sont des noms sémitiques, mais il en est d'autres, asianiques, qui font partie de la masse de la population dans laquelle ces Sémites étaient noyés. Ce sont les noms des Hittites possesseurs immémoriaux du sol, que l'on a qualifiés de Proto-Hittites, pour les distinguer de ceux qui viendront se surajouter à ce stock initial.

Et les voici qui apparaissent au début du IIe millénaire avant Jésus-Christ. En Mésopotamie, Babylone avait pris rang de capitale, et une dynastie dont le monarque le plus connu est Hammourabi y régnait avec éclat. Nous appre-

nons que, vers 1925, sous le roi Samsou-ditana, qui devait être le dernier de cette dynastie, un raid des Hittites vint saccager Babylone. Les Hittites ne sont donc plus cette peuplade médiocre d'Anatolie qui souffrait dans son sein l'enclave d'une colonie sémitique ; celle-ci a été balayée par l'invasion. la Haute-Syrie conquise, et c'est de cette époque que date l'établissement du pouvoir hittite à Alep : l'expansion hittite se manifeste brusquement, pleine d'envergure

Il semble qu'il y eut à cela des causes éloignées. Toute cette période est une époque de trouble pour le vieux monde. La vague hittite reflue vers la Haute-Syrie après avoir saccagé Babylone, mais en Syrie, en Palestine, elle gagne du terrain : elle y recrute des contingents nouveaux et cette horde de peuples, vers 1800 avant notre ère, envahira le Delta sous le nom de Hyksos ou Pasteurs, imposant à l'Egypte pour plusieurs siècles la domination étrangère. Pendant ce temps, les montagnards de l'est de la Babylonie, les Kassites, dévalaient du Zagros dans la riche plaine mésopotamienne et ces envahisseurs se maintinrent à Babylone presque jusqu'à la fin du second millénaire ! Ces mouvements de peuples d'origines si différentes sont-ils pure coïncidence ; n'admettent-ils pas plutôt une explication commune ; ce départ des Proto-Hittites et des Kassites vers de nouvelles destinées n'est-il pas le résultat d'une poussée qu'ils auraient eux-mêmes subie? Et c'est là que nous pouvons faire entrer en scène les Indo-Européens venus des steppes sibériennes et répandus d'une part en direction du sud vers le plateau de l'Iran d autre part le long de la Mer Noire jusqu'en Thrace, d'où ils gagnèrent l Anatolie par l'Hellespont, comme devaient le faire les Phryges et les Galates. Sans doute il y avait déjà eu infiltration d'éléments indo-européens chez les Proto-Hittites et chez les Kassites, mais il est vraisemblable que c'est à leur arrivée, massive, dans les deux cas, qu'est dû ce déplacement qui introduisait un é ément nouveau parmi les peuples de l'Asie Occidentale ancienne. Peu à peu, le roi d'une tribu hittite dont la capitale fut Hattoushash, le moderne village de Boghaz-Keuï, situé dans l'intérieur de la boucle du fleuve Halys (aujourd'hui Kisil-Irmak), prit la suprématie sur les tribus voisines, et ce roi de Hattoushash, devenu Grand Roi, commanda à la Confédération des Hittites, tant pour l'Anatolie que pour la Haute-Syrie. Or, le pays de Hattouhash parait justement avoir été un de ceux de la Confédération qui subirent le plus l'emprise indo-européenne.

A partir du milieu du deuxième millénaire, époque à laquelle l'hégémonie est un fait accompli les Hittites s'efforcent de progresser en Syrie ; à l'est ils se heurtent à un autre royaume asianique, le Mitanni, derrière lequel se dressent l'Assyrie et la Babylonie ; au sud, ils réduisent peu à peu à l'état de vassaux les roitelets de l'arrière-pays de Canaan, nom que portait alors la Syrie-Palestine, et se trouvent face à face avec les Egyptiens. L'Egypte, en effet, lorsqu'elle eut chassé les Hyksos en 1580 avant Jésus-Christ, se lança sur les traces des Asiatiques, gagnant au nord et s'efforçant de faire une « marche » de ce pays de Canaan d'où étaient venus pour elle la ruine et la

servitude ; et la lutte entre les deux grandes puissances d'alors nous est révélée par la curieuse découverte des lettres de Tell-el-Amarna. En 1887, on trouva au village de Tell-el-Amarna, en Haute-Egypte, qui répond au site de la capitale de l'Egypte sous Aménophis IV (1376-1360), une série de lettres envoyées au pharaon par les princes d'Asie Antérieure, ses alliés, et par les gouverneurs que le roi d'Egypte avait placés dans les villes de Syrie pour les maintenir dans l'obéissance.

Ces lettres sont un chef-d'œuvre de duplicité ; tour à tour chaque gouverneur accuse ses collègues de trahison et proteste de sa loyauté ; mais de toutes, un cri de détresse se dégage : les Hittites progressent ; tantôt par ruse, tantôt par promesses, tantôt par force, ils font tomber une à une en leur pouvoir les villes du pharaon ; ce sera bientôt fait de la Syrie pour l'Egypte si l'on n'envoie pas de renforts ! Aménophis IV, trop préoccupé de réforme religieuse pour prêter l'oreille à des plaintes qu'il jugeait sans doute exagérées et inspirées par le désir des gouverneurs de se faire valoir, n'accorda point le secours demandé, et il fallut que ses successeurs reprissent année par année les campagnes en Syrie pour la réunir de nouveau à l'Egypte. Ce fut surtout l'œuvre de Séti Ier et de Ramsès II, qui dirigea une grande expédition contre les Hittites vers 1295 avant J.-C. Il rencontra l'armée des confédérés à Qadesh sur l'Oronte, à peu de distance de Homs, place forte des Hittites dans la Syrie moyenne. Les péripéties de cette bataille sont restées célèbres grâce aux récits et aux illustrations qu'en fit graver Ramsès II sur les principaux monuments de son règne.

Une des recensions des historiographes officiels, celle de Pentaour, est demeurée fameuse, véritable dithyrambe en l'honneur des hauts faits du roi. Il y est raconté comment l'armée égyptienne ayant été surprise par les Hittites et ayant lâché pied, Ramsès seul, aidé de son lion familier, tint tête contre tous en attendant du secours. Les textes égyptiens célèbrent comme une grande victoire la bataille de Qadesh qui fut en réalité indécise, car des deux côtés le désir fut manifesté d'en rester là. Un traité en bonne et due forme fut échangé entre les deux adversaires ; il atteste que la situation était bien changée ; le roi des Hittites, qui était alors Hattousil, y traite d'égal à égal avec le pharaon. Ce traité connu par la copie égyptienne, bien avant que la copie de la chancellerie hittite fût découverte, a été souvent étudié ; on y remarque des clauses que la diplomatie moderne ne désavouerait pas : alliance défensive et offensive, extradition des transfuges, etc... Ce traité n'est d'ailleurs qu'un exemplaire dans la série de documents semblables de cette époque, échangés entre les Hittites, le Mitanni et les états de la Haute-Syrie. Le traité de Ramsès et de Hattousil est placé sous la protection des dieux de l'Egypte et de ceux des Hittites, ce qui constitue un panthéon respectable. Bien plus, le roi des Hittites donna en mariage une de ses filles à « son frère » d'Egypte, et cette fois la princesse étrangère n'entrait plus seulement dans le harem du pharaon ; elle devenait vraiment reine et épouse de premier rang. Le roi des Hittites tint à conduire lui-même sa fille à la cour d'Egypte. Les monuments

d'Ibsamboul représentent le cortège de ces étrangers ; le roi des Hittites y figure, vêtu de son costume national : long manteau à larges manches ouvert sur une tunique, haut bonnet ovoïde, qui devait paraître si particulier aux Egyptiens. Mais les sculpteurs égyptiens, dans leur orgueil national, représentèrent comme un acte de vassalité cette visite qui n'était qu'un acte de courtoisie.

Une autre partie de l'activité politique de cette période est fournie par les relations avec le Mitanni ; état assez puissant pour avoir contrôlé l'Assyrie, il déclina vite sous les efforts de son ancien vassal et sous ceux de son redoutable voisin de l'ouest. Tantôt la faction égyptophile, tantôt la faction assyriophile détient le pouvoir, et défait les rois à son gré. Tiraillé entre les Assyriens et les Hittites, ces protecteurs intéressés, le Mitanni finit par être intégré, partie par l'Assyrie, partie par les Hittites, et cette fois Hittites et Assyriens se trouvèrent en contact.

Qu'advenait-il alors de la partie ouest de l'Asie Mineure et de la côte sud, dont semblent s'être moins préoccupés les Hittites qui furent des terriens invétérés ? Nous ne l'ignorons plus depuis peu, et voici restitué un nouveau chapitre d'histoire et non des moindres. Nous savons par certains traités qu'à cette date (XIVe siècle environ), le roi des Hittites traitait en égaux quatre peuples : les Egyptiens, les Babyloniens, les Assyriens et, à l'ouest, les Achéens. Nous acquérons ainsi, pour cette époque, la notion d'un royaume achéen dont les limites générales d'influence étaient, au nord, l'Eolide avec Lesbos ; au sud, la Syrie, la Pamphilie, la Cilicie.

Bien plus nous connaissons les noms des dynastes achéens, et, sous le vêtement des formes nominales hittites, apparaissent des Etéocles, des Atreus même, et combien d'autres qui jusqu'ici semblaient un peu légendaires ! Tous ces héros que les poètes grecs ont chanté s'animent ainsi, cautionnés par un peuple d'antiquité encore plus vénérable ; c'est dans la chaîne des temps le maillon retrouvé qui établit la continuité entre cette Asie à qui les Grecs devaient tant et la civilisation dont nous nous réclamons. A cet égard, les découvertes de ces dernières années dans le domaine hittite sont d'importance capitale, si elles doivent être maintenues.

Grâce à elles tout s'éclaire d'une lumière nouvelle ; nous touchons du doigt la puissance de ces Achéens qui ont confisqué à leur profit la brillante civilisation de l'Egée, en attendant que les Doriens les chassent à leur tour, et nous comprenons mieux combien les influences qui ont agi sur les Hittites sont complexes Ils sont vraiment à un carrefour ; en relation avec des peuples et des civilisations dissemblables, ils refléteront le caractère de leurs voisins en même temps qu'ils y mêleront le leur, et qu'ils transmettront d'un bout à l'autre de leur empire ce qu'ils en auront reçu. Un fait cependant semble se dégager des documents, c'est que, si les Hittites font en général allusion aux luttes qu'ils ont soutenues contre leurs voisins du sud et de l'est, leurs expéditions ne sont pas dirigées vers l'ouest ; les fondateurs de l'empire indo-européens de Hattoushash gardent donc plus ou moins le contrôle de la route par laquelle ils sont venus jadis en Asie Mineure, et, dans les peuples qui se sont

installés derrière eux, ils reconnaissent encore une vague de la grande famille à laquelle ils appartiennent eux-mêmes. Hittites de Boghaz-Keuï d'un côté, Mèdes de l'autre, sont les deux mors d'une tenaille dont les branches vont au pays d'origine, et qui se referme lentement sur le bloc sémitique toujours en quête d'expansion.

Quoiqu'il en soit, pour toutes ces civilisations brillantes le réveil devait être terrible ; au début du XIIe siècle avant notre ère, une invasion partie du continent et des îles, se rue à travers l'Anatolie ; l'empire hittite de Boghaz-Keuï s'écroule à la suite de celui d'Achaïe ; les hordes franchissent le Taurus et envahissent la Syrie ; les villes de la côte phénicienne sont détruites, Sidon n'est plus qu'un monceau de cendres ; et voici de nouveau comme au temps des Hyksos les Barbares aux portes de l'Egypte. Les envahisseurs affluent de tous côtés ; il en vient de Libye par terre, des îles méditerranéennes par bateaux. C'est alors que l'Egypte se retrouva la grande Egypte d'autrefois et que Ramsès III repoussa leur coalition (vers 1180), connue sous le nom d'invasion des « Peuples de la Mer ».

Tant bien que mal l'Asie Antérieure pansa ses plaies ; les Philistins en profitèrent pour s'établir au sud de Canaan et les Israëlites pour fonder un empire, rendu possible par la faiblesse et l'épuisement de tous les pouvoirs voisins. Les Phrygiens campaient sur les ruines de l'empire hittite d'Anatolie ; bravement, les états de la Haute-Syrie sous la tutelle du roi de Karkémisch (aujourd'hui Djérablous, sur l'Euphrate, au nord-est d'Alep), reprirent la tradition de Boghaz-Keuï ; ce nouvel empire hittite, où il n'entrait plus qu'une partie des éléments qui composaient l'ancien, fit bonne figure devant la puissance assyrienne ; il finit pas succomber sous les Sargonides (VIIIe-VIIe siècle), et définitivement sous Nabuchodonosor II (VIe siècle).

Cette diversité dans la formation politique de l'empire hittite trouve sa réplique dans celle des éléments ethniques qui le composaient et dans leurs parlers divers. Au nord du Taurus, des Asianiques mélangés à des Indo-Européens, peu de Sémites descendants de la colonie de Cappadoce ; au sud du Taurus, au contraire, des Asianiques dès longtemps sémitisés sous des vagues d'Amorrites d'abord, puis plus tard d'Araméens (noms donnés à des groupements sémitiques), et peu d'Indo-Européens ; au fond, le vrai liant entre ces peuples fut la couche asianique qui donna aux Hittites leurs caractères somatiques persistants et dont le mélange avec les Sémites créa des types ethniques qui persistent encore aujourd'hui.

Les textes découverts à Boghaz-Keuï par les fouilles allemandes et turques de 1906 reflètent cette diversité d'éléments. L'un d'eux, des plus curieux, décrit une cérémonie qu'accompagnent des chants et il nous dit : « ici, le chanteur chante en telle langue », et autant de fois suit une sentence en langage différent ; nous retrouvons ainsi des restes de ces idiomes asianiques dont certains s'apparentent naturellement à ceux du Caucase, et parmi ces idiomes le Proto-Hittite, la langue de ceux qui dominèrent la colonie sémitique de Cappadoce, mais aussi la langue indo-européenne des envahis-

seurs d'avant le XXI[e] siècle avant notre ère, la langue du peuple qui a fourni l'aristocratie dirigeante nécessaire à l'empire naissant. D'ailleurs le scribe qui définit les autres idiomes par le nom de leur pays, désigne celui qui appartient à l'Indo-Européen en l'appellant « notre langue ». La main-mise des cadres indo-européens sur la masse asianique est complète.

Il n'est par suite pas étonnant que l'art hittite reflète à son tour ces influences diverses ; de même qu'il y eut vraiment deux parties bien distinctes de l'empire hittite, celui du nord, celui du sud, il y eut l'art d'en deça et l'art d'au-delà du Taurus. Malgré des différences de détail, son unité est pourtant incontestable; mais c'est là que doit intervenir la notion d'une origine commune. Il ne faut pas perdre de vue que tout l'art de l'Asie Occidentale ancienne dérive de celui de Sumer. Aux Sumériens, qui appartenaient sans doute au grand groupe des Asianiques et habitaient au début de l'histoire le sud du bassin du Tigre et de l'Euphrate, revient le mérite d'avoir créé la civilisation dans ces régions ; malgré la sémitisation de toute la Mésopotamie, le développement artistique y reste lié à la source qui l'a fournie. Il y a une culture asianique primitive dans toute l'Asie Antérieure, d'autant mieux acceptée que la population asianique s'y trouvait partout répandue.

Cette culture, sur certains points, montre de grandes affinités avec celle du bassin de la mer Egée, et le fait est d'autant moins étonnant que certains archéologues croient à l'existence d'une couche primitive d'Asianiques à la base de la population de l'Archipel. Aussi, malgré les regards que jette le monde hittite à la fois sur l'Occident par ses frontières de l'ouest, et sur l'Assyro-Babylonie par ses frontières orientales, nous constaterons une certaine unité dans ses productions artistiques, à part quelques divergences de détail.

Ces ressemblances, même, étaient telles avec l'art d'Assyro-Babylonie, qu'au début des découvertes, de nombreux archéologues se méprenant sur la date exacte des monuments, faisaient de l'art hittite un dérivé de celui d'Assyrie. Cette théorie est aujourd'hui abandonnée ; sans, peut-être, adopter la théorie inverse, et sans chercher un rapport de filiation entre l'art de ces deux provinces, on peut admettre leur étroite parenté, tous deux procédant, par un développement régulier, de cet ancêtre commun qui était l'art de Sumer. Toutes les caractéristiques de l'art hittite primitif : personnages représentés volontiers la tête de profil avec un œil large et de face, le torse à peine de trois-quarts, plutôt de face, se soudant par une sorte de torsion à un bassin et à des jambes vus de profil ; son goût pour la représentation des dieux debout sur des animaux, pour ne citer que ces particularités, appartiennent à l'art assyrien, mais ils se retrouvent dans l'art sumérien primitif, comme tant de motifs : l'arbre sacré accosté d'animaux ou de génies, le dragon ailé, etc., qui eurent la faveur des artistes hittites.

Si l'art de la seconde période de l'empire hittite est plus étroitement influencé par son contemporain d'Assyrie, il conserve jusqu'à la fin, malgré la stylisation dans laquelle il succombe, une puissance un peu lourde, un

peu brutale même, héritage du réalisme dont étaient passionnés les artistes sumériens.

Tel est le cas des sculptures qui ont été retrouvées à Karkémish et à Zendjirli, dans la Haute-Syrie, au nord d'Alep. Le village de Zendjirli, qui répond à la capitale du petit royaume araméen de Samal (IXe et VIIIe siècles avant Jésus-Christ), offre un bon exemple de ce qu'est devenu l'art dans un milieu influencé par les Hittites, mais où les Sémitiques prédominaient. Il ne peut échapper à la convention, pas plus que l'art assyrien lui-même ; et, si l'on veut bien remarquer qu'en Mésopotamie par exemple, chaque période d'hégémonie sumérienne est une période de réalisme et de libre recherche artistique, tandis que chaque période d'hégémonie sémitique est un effort vers le hiératique et le souci de plier l'art à des règles fixes, on comprend mieux la part des deux races dans le développement artistique de l'Asie Antérieure ; l'une a pour idéal artistique la copie de la nature, le souci de la vérité, l'autre s'efforce d'imposer à l'art des cadres rigoureux, de le réduire en formules et de lui donner pour mission de n'être plus que décoratif. Tout ceci, nous le sentons dans cet art du second Empire hittite, dans ces défilés de guerriers, de courtisans et de prêtresses, dans ces épisodes de la vie des dieux et des héros que l'on peut admirer surtout dans les musées de Constantinople et de Berlin. Toutes ces scènes sont représentés sur des plaques de calcaire ou de basalte de médiocre hauteur, disposées en plinthes pour garnir le bas des murs des cours ou des salles de réception. Les bâtiments eux-mêmes sont volontiers précédés d'un perron surmonté d'un péristyle et cet emploi discret de la colonne fait transition entre les bâtiments de la Grèce ionienne et de la Grèce qui en font un si grand usage, et ceux de la Mésopotamie sémitique qui ne l'emploient presque pas. Aux Hittites de Syrie remonte aussi le plan d'édifices flanqués de tours à leur fronton ; ce type a persisté en Syrie et se voit encore à l'entrée de l'enceinte du temple de Balbek. Les Assyriens ne dédaignaient pas de copier de tels édifices et nombre de leurs monarques se vantent, dans leurs constructions, d'avoir élevé des bâtiments « dans le style des Hittites ».

Au contraire l'art de la portion nord du royaume hittite, l'art de l'Anatolie dont les monuments sont en général plus anciens que ceux de la Haute-Syrie (ils répondent respectivement à la période historique de leur hégémonie, fin du IIe millénaire en Anatolie, début du Ier en Haute-Syrie), a mieux échappé à la stylisation qui se propageait dans le sud ; son contact avec l'art égéen, épris de réalisme comme l'art de Sumer, mais avec quelque chose d'élégant dans les formes que ce dernier n'a jamais connu, le préserve pour ainsi dire ; les bas-reliefs de Boghaz-Keuï, ceux d'Euyuk, localité peu éloignée de Boghaz-Keuï, ont une sorte de distinction qui manquera à ceux de la Haute-Syrie ; mais ceci n'est qu'une nuance et, d'ensemble, l'art des deux provinces de l'empire ne peut être dissocié. Parmi les plus célèbres bas-reliefs de l'Anatolie sont ceux de Iasili-Kaïa, sanctuaire en plein air tout proche de Boghaz-Keuï ; ils représentent deux processions allant l'une vers l'autre et composées d'un

long défilé de guerriers ou de prêtres. L'intérêt de la scène va aux figures principales ; d'un côté, un personnage barbu vêtu d'une courte tunique, coiffé d'une haute tiare conique, debout sur la nuque de deux prêtres qui courbent la tête ; de l'autre s'avance une femme long-vêtue, coiffée d'une tiare cylindrique, debout sur un fauve, léopard ou panthère ; derrière elle un personnage de taille moindre, imberbe et dans le costume du personnage de gauche, est porté par le même félin. Ce bas-relief a été diversement interprêté ; son explication relève de la connaissance de la religion des Hittites.

Le nombre de textes hittites ayant trait à la religion est déjà considérable ; la plupart sont des rituels ou des descriptions de cérémonies. Jamais nous n'y trouvons un exposé d'idées religieuses ; mais leur lecture, jointe à l'examen des monuments qui ont été faits presque tous, comme toujours chez les peuples très anciens, à une intention religieuse, nous permet de reconstituer ce qu'était la religion des Hittites. Elle rentre dans le groupe des cultes naturistes ou animistes ; le Hittite revère les forces élémentaires et avant tout les grands principes de création, qui les comprennent toutes par définition.

C'est ainsi qu'à la tête du panthéon se trouve une Grande Déesse de fertilité, de fécondité, que les artistes figurent sous deux aspects. Comme déesse de fécondité, c'est une femme demi-nue achevant de se dévêtir, et cet aspect est fréquent dans la sculpture de la Haute-Syrie et de la région du Taurus qui représente aussi le même principe en déesse de fertilité, sous les traits d'une femme vêtue d'une longue robe et coiffée d'une tiare cylindrique. La déesse de fertilité est plus généralement adorée en Anatolie que celle de fécondité ; elle a donné naissance au type de Cybèle-Démèter assise dans un char traîné par des panthères ou des léopards. Or, c'est justement cette Grande Déesse de fertilité que nous représentent les bas-reliefs de Iasili-Kaïa.

Le Grand Dieu des éléments est associé à la Grande Déesse ; il habite les sommets, manie la foudre et l'éclair, il commande aux orages, et aussi à la pluie qui fertilise le sol. La sculpture le représente sous les traits d'un guerrier barbu, vêtu d'une courte tunique, brandissant le foudre et la hache ; sa coiffure est le plus souvent le casque, son animal attribut le taureau ; mais le type admet quelques variantes et c'est lui que nous voyons représenté à Iasili-Kaïa debout sur la nuque de ses prêtres, s'avançant suivi de ses serviteurs au devant de la déesse accompagnée elle-même de ses suivantes. Et l'explication devient évidente : nous avons là l'image de la rencontre des deux divinités, de leur mariage mystique. Les religions primitives obéissent plus ou moins aux lois de la magie sympathique qui veut qu'on détermine la production d'un acte en le simulant. L'homme, qui voit volontiers les dieux à sa ressemblance, s'est imaginé que le renouveau du printemps, que la vie des êtres sont déterminés par l'union de divinités. Reproduire sur les bas-reliefs du sanctuaire les préparatifs de l'union mystique des deux grandes forces de reproduction : le dieu-ciel et la déesse-terre, c'est représenter l'acte sans lequel aucune vie ne peut exister ici-bas, mais c'est aussi le provoquer, en assurer l'accomplissement.

Reste à expliquer la présence du personnage qui suit la déesse et qui offre à peu de chose près les traits du Grand Dieu. C'en est simplement un aspect différent, et la théologie de l'Asie Antérieure, en face de ce type persistant, faisant double emploi avec le Grand Dieu, a été amenée à en donner une explication : ce sera le fils ou l'amant de la déesse et même les deux à la fois. Nous le retrouvons dans Adonis, la personnification de l'esprit de végétation qui ressuscite au printemps pour mourir à l'automne et dont la légende d'Adonis rend admirablement compte.

Mais tout ceci n'est point particulier aux Hittites ; leur religion puise aux mêmes sources que leur art et c'est encore en Sumer qu'il faut en chercher les origines. La religion sumérienne fut tout d'abord naturiste et révéra un grand couple divin, créateur par excellence, au-dessus de tous les esprits locaux : esprit de la montagne, génie de la forêt, génie de la source, qu'honorent le peuple de Sumer comme celui des Hittites et auxquels les deux rendent un culte et élèvent des monuments. Quelque altération qu'ait subie cette religion primitive lors de son adoption par les Sémites conquérants de la Mésopotamie, elle persiste dans toute l'Asie Antérieure, et ses divinités se laissent facilement reconnaître : Ishtar en Mésopotamie, Ashtart en Phénicie, figurée de face, nue, les mains soutenant ses seins; Adad debout sur le taureau ou sur des éminences qui simulent les montagnes ; Tammouz devenu Adonis, ou son équivalent, que les sculpteurs représentent à peine différent du Grand Dieu. C'est la foule des génies, esprits de toutes choses, car le peuple éparpille volontiers l'idée du divin, et l'imagination primitive les a conçus souvent comme des êtres fantastiques, mi-hommes, mi-animaux ; nous les retrouvons sur les bas-reliefs des palais hittites.

Pour ceux qui les habitaient, cette imagerie qui obéissait aux règles d'une rigoureuse iconographie, était aussi lisible que les portails des cathédrales pour les gens du Moyen-Age ; si la religion offrait une admirable matière à l'imagination des artistes, l'art par contre lui prêtait son appui en représentant la mythologie et en la rendant plus accessible. Religion et art des Hittites s'apparentent plus ou moins à la religion et à l'art contemporains des autres territoires de l'Asie Antérieure, car tous se réclament de la même civilisation sumérienne, déjà très ancienne au début de l'histoire, plus de 3.000 ans avant notre ère.

Dr G. CONTENAU.





Fig. 1 La falaise sculptée du Long-hong-sseu à Kia-ting *(partie centrale)*.

Fig. 2 Maitreya assis entre deux moines et deux Bodhisattva *(2/3 de grandeur naturelle)*.



Fig. 3. — Bodhisattva et guerrier.



Fig. 4. — L'arbre aux sept Bouddhas.

LE SANCTUAIRE BOUDDHIQUE DU LONG-HONG-SSEU A KIA-TING

La ville préfectorale de Kia-ting occupe un site dont la séduction et la grandeur imposent à l'arrivant, malgré toutes les beautés qui ont paré sa route, que ce soit la route fluviale gagnant le Sseu-tch'ouan par les gorges grandioses du Yang-Tse, ou la longue route terrestre venant de la vallée du Fleuve Jaune à travers la chaîne des Ts'in-ling. Le Min, un des principaux affluents du Yang-Tse, descendant du Nord, reçoit à angle vif le torrentiel T'ong-ho, qui lui apporte les eaux des neiges tibétaines. Chacune des deux rivières, lors des crues d'été, est comparable en puissance à un fleuve d'Europe. La ville, triangulaire, encastre entre elles ses hautes murailles. Le courant du T'ong-ho, butant contre la rive orientale du Min, affouille en plaie vive le grès rouge de la colline dont le sommet arrondi est vêtu d'une épaisse fourrure de bambous et d'arbres sacrés. En face même de la pointe, à l'endroit où la langue d'eau couleur de jade du T'ong-ho divise l'eau boueuse du Min en moires tourmentées, se découvre dans un retrait rectangulaire de la falaise une immense effigie du Maître, haute de plus de cent pieds. Selon l'afflux des aumônes au couvent de Pi-yun-sseu qui a charge de son entretien, la coiffure rituellement frisée du Bouddha est laquée de noir, ses chairs sont épilées de leurs saxifrages, ou bien la végétation l'envahit, une toison multicolore couvre sa poitrine, et une forêt partant de ses genoux croisés monte les rampes de son buste et s'épanouit sur les dômes de ses épaules. Cette parure naturelle lui sied, car les alternances de zèle humain et d'ardeur végétale n'ont laissé de l'œuvre statuaire qu'une ébauche ne gardant plus de majesté que celle de la taille, rehaussée par la splendeur du site.

C'est pendant la période K'ai-yuan de la dynastie des T'ang (713-743) que fut taillée l'image colossale de Mi-lö (Maitreya).

Kia-ting, déjà grande ville aux premiers siècles de notre ère, avait reçu déjà, au moins dès la dynastie des Leang, la prédication bouddhique, et l'on a retrouvé un peu en aval, près de l'admirable statue de Bodhisattva du Ma-wang tong, une inscription portant le nom dynastique des Pei-Tcheou (VIe siècle). Mais c'est avec la prospérité et l'ardente activité de la Chine sous les empereurs T'ang que les couvents couvrirent les collines et que les tailleurs multiplièrent dans le grès tendre les effigies religieuses.

En amont du confluent, la falaise de Pi-yun-sseu s'écarte de la berge, laissant place à une banquette au niveau des plus hautes crues, large de quelques centaines de mètres, couverte de rizières ou plantée de mûriers. A un mille de la pointe de Kia-ting, on distingue, sur une assise de roche plate, l'embase d'une tour de briques ruinée : c'est le vestige du Yu-houang leou, la Tour de l'Empereur de Jade (c'est-à-dire du maître du Ciel), qui faisait partie sous les T'ang du couvent du Long-hong-sseu. Celui-ci, moins célèbre et prospère que celui de Pi-yun-sseu, conserve encore sa congrégation, abritée dans les annexes d'un temple moderne, et, ce qui nous retient davantage, un ensemble de sculptures bouddhiques peu nombreuses, mais de bonne exécution et moins mutilées que de coutume.

Elles occupent le bas de la falaise que l'infiltration des eaux de pluie a entaillé au-dessous, menaçant d'éboulement toute la surface ornée. Il semble d'ailleurs qu'il y ait eu un affaissement important au cours des travaux, car on distingue au milieu du sanctuaire (1) la partie inférieure d'une statue d'une trentaine de pieds, représentant un guerrier gardien, du style du début des T'ang, qui devait occuper le bord gauche d'une grande scène à cinq personnages. Il est donc probable que la falaise avait été taillée en un premier état à la même époque que celle de Pi-yun-sseu, c'est-à-dire au début du VIIIe siècle et qu'après un éboulement, le travail a été repris, au IXe siècle peut-être, car sur un des rares épigraphes que j'aie pu trouver entre les statues, se lisait la date de la deuxième année K'ien-ning (895). Le style des statues, par comparaison avec d'autres sanctuaires et notamment celui de Ya-Tcheou (2), dans la même région, permet de considérer comme très vraisemblable à la seconde moitié du IXe siècle de la plupart l'attribution des sculptures qui vont être décrites.

La figure 2 montre une niche rectangulaire, comme le sont toujours celles de cette époque (tandis qu'avant les T'ang, les niches étaient ogivales ou à double inflexion), avec les cinq personnages rituels : au centre, un Bouddha (Maitreya) assis sur un trône dont le dossier s'épanouit en une auréole étoilée ; de part et d'autre, deux moines debout, la tête rasée, drapés dans de lourdes robes; en abord, deux Bodhisattva, assis comme le Maître, mais adossés à la double auréole flammée, les pieds sur des lotus, ont les vêtements ornés d'écharpes, les hautes tiares ouvrées qui sont la parure habituelle de ces nobles de haute caste. Celui de gauche est presque détruit ; à côté de celui de droite, dans le retrait de la niche, se voit un personnage, beaucoup plus petit, debout la tête inclinée, dont le costume paraît être celui d'un Bodhisattva.

Le groupe d'un Bodhisattva et d'un guerrier (pl. XIII, 3) (le guerrier symétrique de gauche a disparu) paraît un peu antérieur au précédent. Le guerrier, de forte carrure sous sa cuirasse de rhinocéros sanglée, s'apparente par son masque grimaçant et la musculature crispée de son bras au type du Yakṣa

(1) A gauche de la figure 1, pl. XII.
(2) Cf. Mission G. DE VOISINS-SEGALEN-LARTIGUE, IIe vol. de planches.

dont on sait la fortune dans la sculpture japonaise et dont on trouve des exemples nombreux dans la statuaire bouddhique de l'Inde (école de Mathurâ). Le Bodhisattva, assis à l'orientale sur un socle carré, est intact et tient de la main droite appuyée à son genou un vase d'où sort un lotus dont la main gauche soutient la tige, tandis que les fleurs vont s'épanouir sur l'épaule.

L'arbre aux sept Bouddhas, motif qui, avec le paradis d'Amitâbha, semble l'un des plus goûtés des imagiers du Sseu-tch'ouan sous les T'ang, est figuré plusieurs fois au Long-hong-sseu. Dans l'exemplaire reproduit (pl. XIII, 4) il est accosté de deux Bodhisattva, Kouan-yin et Kṣitigharba, ce dernier en costume de bhikṣu, tenant le " joyau qui comble les désirs ".

Les sept Bouddhas sont assis à l'orientale sur des fleurs de lotus portées par les trois tiges d'un même plant. Deux feuilles mi-roulées, très ornementales, accompagnent à leur naissance les deux tiges latérales. Bien qu'il n'y ait aucun doute sur le sens du motif symbolique, qui figure les six Bouddhas du temps passé et Śākya-muni, et qu'il est très naturel de trouver fréquemment figuré au Sseu-tch'ouan où le culte du Bouddha futur, Maitreya, était très répandu sous les T'ang, il n'est pas sans intérêt de noter que le modèle iconographique dont procède ce motif est la représentation du grand miracle de Śrāvasti, tel que le donne une stèle de Bénarès du Musée de Calcutta.

Un autre motif caractéristique de l'iconographie bouddhique des T'ang, dans sa variété régionale qui l'approche du Tibet, est la « Kouan-yin aux mille bras ». Les deux exemplaires du Long-hong-sseu (pl. XIV) sont dans un état de conservation remarquable. Avalokiteśvara est figuré en grandeur humaine, assis à l'occidentale, les pieds nus posés sur les fleurs de lotus. La paire inférieure des mains, appuyée aux genoux, laisse pendre la roue à gauche et le chapelet à droite (fig. 6). Une seconde paire de bras, dessinant le giron, joint ses mains, la paume tournée vers le haut. Une troisième paire de mains est jointe contre la poitrine, dans l'attitude de la prière. Les autres bras sortent en éventail de l'épaule dont ils soulèvent la draperie et s'épanouissent en auréole portant des attributs : disque du soleil et de la lune, hache et masse d'arme, arc, hallebarde, statuette du Bouddha, bouclier, reliquaire, tour, épi, sonnette, encensoir, etc.

Avec la Kouan-yin de la pl. XV (fig. 7) nous retrouvons un art moins pittoresque, plus soucieux de l'humain que du magique. Haute de deux mètres, largement enlevée dans le grès facile au ciseau, la déesse est debout, la tête un peu penchée, le corps légèrement hanché, le bras droit allongé, sur lequel a glissé une écharpe, tenant probablement le vase à eau qui indique la vocation religieuse et qui est, au Sseu-tch'ouan, l'attribut habituel de Kouan yin. L'avant-bras droit s'appuie aux formes pleines du ventre, qui fait une saillie de chair onctueuse entre la ceinture large nouant la jupe et la ceinture étroite qui retient la chemise de soie légère.

Nous nous arrêterons enfin (pl. XV, 8) devant une petite statue de dieu gardien, sculptée à l'extrémité gauche de la falaise. C'est une pure figure chinoise

portant l'uniforme militaire des T'ang, corselet de cuir sanglé d'une courroie, cuissard de mailles attaché par un baudrier bouclé d'un masque de bronze sous lequel pend un poignard. La main droite était fermée sur un attribut qui a disparu, mais que l'on devine avoir été la longue rapière du VIIIe siècle. La coiffure est la toque carrée de cérémonie. Deux croissants forment auréole au-dessus des épaules, tandis qu'une longue écharpe ondoyante fait retomber ses pans de part et d'autre du corps. Un groupe de gnômes soutient les pieds du guerrier qu'encadrent des soldats musclés à figures grimaçantes.

Plus encore que par l'excellente exécution du costume et des ornements, cette statue vaut par la face aux traits réguliers, à la bouche délicate, au nez incisé, par l'expression de recueillement et de concentration qui s'harmonise et s'oppose à la fois à la rigide carrure du corps. Dans l'acte de vénération religieuse, la figure garde toute sa hautaine virilité guerrière.

Après son immense périple asiatique, l'art gandharéen, s'en venant buter contre le massif tibétain qui seul l'empêche d'achever le tour qui le ramènerait à son lieu d'origine, a presque épuisé sa force d'inspiration. Les œuvres qui nous séduisent encore ne lui doivent plus qu'une indication de sujet et une nuance de sentiment. La statue de Kouan-yin doit plus au pinceau des grands maîtres des Tsin qu'à l'influence lointaine des sculpteurs grecs. Comme le Bodhisattva Avalokiteśvara, le génie Vajrapāṇi en venant s'incorporer au grès du Sseu-tch'ouan, s'est profondément enchinoisé, c'est-à-dire humanisé. Il est devenu un serviteur impérial, plein de loyauté dynastique, un compagnon de ce preux roi que fut T'ang T'ai-tsong, contemporain de nos chevaliers légendaires.

Jean LARTIGUE.

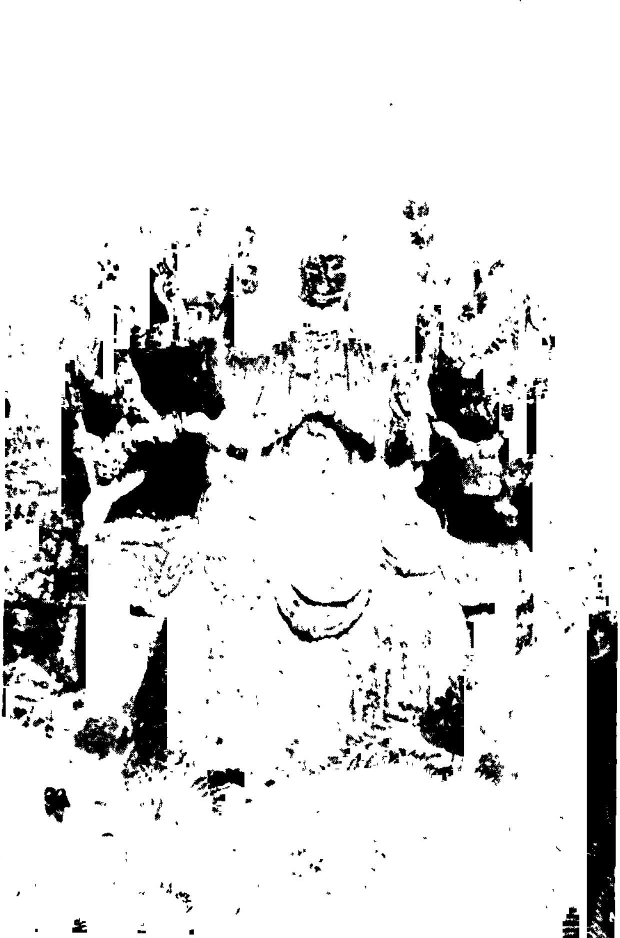


Fig. 5. — "Kouan-yin aux mille bras"
(grandeur naturelle)



Fig. 6. — "Kouan-yin aux mille bras".
(grandeur naturelle)



Fig. 7. — Statue de Kouan-yin.
(hauteur 2 m.)



Fig. 8. — Génie gardien Vajrapani
(hauteur 1 m.)

A PROPOS D'UN ARTICLE RÉCENT SUR LA PEINTURE TIBÉTAINE

Dans un article publié récemment (*Kokka*, juin 1927, N° 439), le professeur Seichi Taki étudie deux peintures tibétaines appartenant l'une à la collection Stein (provenance Touen-houang, *circa* xe siècle), l'autre à la collection Kozlov (provenance Kara-Khoto).

La peinture Stein retiendra seule notre attention C'est de l'avis de M. Taki, un *maṇḍala* (*sic*) d'Avalokiteśvara, « la divinité centrale porte deux fleurs, à la partie supérieure se trouvent trois Bouddhas ; à la partie inférieure un être humain, tenant une bannière, est placé sur le pont d'un bateau en forme de maison; des animaux sont également représentés : tigre, éléphant, etc., ainsi que des personnages ». Ce sont là les seuls détails d'ordre iconographique qui aient retenu l'attention de M. Taki. La reproduction du document original figurant dans le périodique japonais nous permet heureusement de reconnaître une peinture publiée, dès 1915, par M. R. Petrucci (1).

« Le *maṇḍala*, remarque M. Petrucci, est consacré à Avalokiteśvara ou plutôt à cette forme du Bodhisattva de miséricorde à laquelle on a donné le nom de Padmapāṇi ». M. Petrucci reconnaît en outre d'autres représentations d'Avalokiteśvara dans les petits personnages qui encadrent à droite et à gauche le personnage central. Dans les intervalles sont représentés les miracles de Kouan-yin suivant le *Saddharmapuṇḍarika-sūtra* (2). Nous remarquons en effet (pl. XVI, fig. 1, au milieu, à droite), l'homme précipité dans une « fosse de feu », assailli par « une pluie épaisse, au milieu de nuages sillonnés par les éclairs et par la foudre », entouré « de bêtes féroces et d'animaux sauvages armés de défenses (éléphant) [bas, à droite], et d'ongles aigus (tigre) [bas, à gauche], entouré de reptiles, précipité du haut du Mont Meru [au milieu, à gauche].

En constatant que la peinture était consacrée à la représentation des miracles d'Avalokiteśvara, M. Petrucci n'avait cependant pas observé

(1) R. Petrucci. *Peintures bouddhiques de Touen-houang*, *Annales du Musée Guimet, Bibliothèque de vulgarisation*, t. XLI, p. 137 sqq.

(2) Cette description se retrouve, un peu plus détaillée, dans Serindia : R. Petrucci and Laurence Binyon, *Essays on the Buddhist paintings from the cave of the Thousand Buddhas, Tun-huang*, Appendix E, p. 1421.

qu'elle nous montre une forme particulière du Bodhisattva de la Miséricorde. Il s'agit, en effet, de l'Avalokiteśvara qui libère des huit grands périls.

La figure centrale est incontestablement un Avalokiteśvara, très voisin de type et d'attitude de l'Avalokiteśvara du Musée des Beaux-Arts de Boston, que M. A. K. Coomaraswamy tient pour une œuvre d'époque *pāla* ou *sena* (XIIe siècle) (1) et du Khasarpaṇa Avalokiteśvara de Vikrampur, Dacca, publié par M. Benoytosh Bhattacaryya (2). Les huit Avalokiteśvara, disposés par files de quatre à droite et à gauche de l'image principale, préservent des « huit périls qui peuvent menacer les fidèles de la part des démons, de l'eau, du feu, des éléphants, des tigres, des serpents, des brigands et de la police » (3). Ce même Avalokiteśvara est déjà représenté à Ajaṇṭā (Grotte XVII), mais sans que figurent en regard des huit périls disposés verticalement, les émanations correspondantes (4).

Tārā assume parfois le même rôle qu'Avalokiteśvara libérateur, c'est la Mahattari-Tārā dite Āryaṣṭa-Mahābhayā (5) que l'on pourrait assez facilement confondre, n'était sa couleur verte, avec Avalokiteśvara.

Une peinture tibétaine, relativement moderne (fin XVIIIe siècle) de la collection J. Bacot (Musée Guimet) nous montre (pl. XVI, fig. 2) un Avalokiteśvara blanc à quatre bras, entouré de huit Tārā vertes, accueillant le fidèle poursuivi par l'éléphant (1), le serpent (2), menacé des chaînes de la prison (3), persécuté par le démon (4), fuyant l'inondation (5), les brigands (6), le feu (7) et enfin poursuivi par un lion furieux (8). Amitābha trône à la partie supérieure de la peinture, une Tārā blanche à la partie inférieure. Le document tibétain moderne schématise à l'excès les scènes qui, dans la peinture Stein, sont traitées avec infiniment de souplesse et un sens très avisé du pittoresque. Il n'en faut pas moins constater, ces réserves faites, que les traditions de l'iconographie bouddhique de l'Inde se sont maintenues avec une remarquable fixité dans l'imagerie lamaïque.

J. HACKIN.

(1) A. K. COOMARASWAMY. *Catalogue of the Indian Collection in the Museum of Fine Arts, Boston*. pl. XXXVI.

(2) BENOYTOSH BHATTACHARYYA, *The Indian Buddhist Iconography mainly based on the Sādhanamālā and other cognate Tāntric texts of Rituals*, Oxford, 1924, pl. XXI.

(3) A. FOUCHER, *Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde*, II, p. 63-64, nº 1.

(4) J. BURGESS, *Buddhist Cave Temples*, pl. XXIII, 3.
L. A. WADDELL, *Note on some Ajanta paintings*, *Indian Antiquary*, 1893, p. 9-10.

(5) A. FOUCHER, I. B. I., II, p. 63-64, nº 1.

L'EXTRÊME ORIENT AU MUSÉE DU LOUVRE

QUELQUES RÉCENTES ACQUISITIONS

Avant de parler des derniers enrichissements de notre section d'Extrême-Orient, rappelons en quelques mots l'histoire de ses collections. Celles-ci sont de date récente. Il n'y avait au Louvre, avant 1893, que de bien médiocres représentants de l'art de la Chine et du Japon : quelques assiettes de porcelaine et quelques armes étaient égarées parmi les vaisseaux du Musée de la Marine, tandis qu'en une autre partie du bâtiment était perdue la petite collection de laques japonais, qui avait appartenu à Marie-Antoinette. En 1892, une première acquisition a lieu, sur le désir qu'en a exprimé un amateur passionné de l'art japonais, M. Clemenceau, qui fait ainsi entrer au Musée une statue, en bois sculpté et peint, d'assez basse époque, figurant un bonze accroupi. Cette sculpture peut se voir dans l'une de nos vitrines. L'année suivante, quelques amateurs, parmi lesquels M. Kœchlin, se groupent pour offrir un certain nombre d'objets japonais, tandis que M. Grandidier fait don de sa magnifique collection de porcelaines. La section d'Extrême-Orient est dès lors constituée, et rattachée au département des objets d'art. M. Migeon se charge de lui donner tout son développement, et, au cours des trente années qu'il reste en fonction, il parvient à l'accroître à tel point que le nombre des pièces qu'elle contient passe de 289 à plus de 2.500, sans compter les porcelaines de Grandidier. L'impulsion donnée ne s'est pas ralentie. Des acquisitions augmentent et renouvellent sans cesse nos collections. Mais le recrutement en est bien différent. — Au cours des deux dernières années le Japon ne s'est accru que d'une petite boîte de laque de l'époque des Hôja (1215-1332), léguée par M. Mutiaux, alors qu'au contraire achats, donations ou legs ont transformé les salles chinoises.

Parmi les accroissements les plus remarquables de l'année 1926, rappelons : une statue en grès, donnée par M. David Weill. Cette sculpture, arrachée à l'un des temples rupestres de Yun-kang, date de la fin du v[e] siècle avant J.-C. — Ajoutons à ce chef-d'œuvre de la statuaire chinoise un objet d'une sévère beauté donné par M. Mutiaux : un couteau rituel dont la lame en jade est sertie dans une poignée de bronze. La stylisation de son décor le place vers la fin de l'époque Tchéou.

De l'année 1927, et de celle qui est en cours, nous retenons comme les plus significatives les quelques pièces suivantes : un brûle-parfums en bronze de l'époque des Han, que M. Marquet de Vasselot a étudié dans le numéro du 1er février 1927 de la revue *Beaux-Arts*. C'est un groupe représentant une chimère à l'aspect léonin, que chevauche un personnage dont la tête supporte le brûle-parfums. L'intérêt qui s'attache à cet objet tient à son style hybride : tandis que le brûle-parfums, décoré d'enroulements, où sont pris divers animaux, a le type habituel aux objets similaires chinois de même époque, les figurines du piédestal en diffèrent singulièrement. La tête, le buste et les bras allongés du cavalier contrastent avec ses jambes courtes. Sa silhouette nerveuse et ses traits rudes disent une influence étrangère, celle, sans doute, de cet art barbare qui, venu du Turkestan ou de Mongolie, a eu avec l'art chinois des rapports encore mal connus, et que, dans l'ignorance où nous sommes de sa véritable origine, nous nommons tantôt scythe et tantôt sarmate.

De cet objet a été rapproché un bronze, qui, depuis vingt-cinq ans au Louvre, n'y avait pas encore trouvé sa vraie place. C'est un groupe semblable au précédent : il est composé d'un personnage monté sur un quadrupède, et servait sans doute aussi de support à un brûle-parfums. Le type, la pose et le geste de l'homme sont les mêmes ; mais le travail en est plus rude. Quant à l'animal, il ressemble ici davantage à un dragon qu'à une chimère.

De l'époque Han date une bouterolle de bronze incrusté d'or et d'argent qu'a offerte M. Jean Sauphar. Le style en est essentiellement chinois. Des motifs enchevêtrés en recouvrent toute la surface ; les uns sont en léger relief, les autres en incrustation. Ce sont des morceaux détachés : griffes, écailles, queues de poissons, becs d'oiseaux, dont l'agencement constitue une sorte de face monstrueuse au mufle retroussé et aux yeux arrondis, M. Rostovtseff a reproduit, dans son livre sur les bronzes incrustés de la dynastie Han, des objets dont l'ornementation est semblable à celle-ci.

Une belle applique en bronze de l'époque Han, donnée par M. Vignier, représente un reptile à tête de dragon.

Une autre applique, également de l'époque Han, dont le découpage géométrique figure deux oiseaux affrontés, a été léguée par M. Cosson.

Tandis que nous pourrions encore signaler quelques bronzes de moindre importance, ainsi que des jades archaïques que M. Paul Pelliot a décrits dans un travail récent, nous n'avons qu'une seule céramique à présenter parmi les derniers enrichissements de nos collections. Elle ouvre, il est vrai, au Louvre, une série nouvelle. C'est un vase, de l'époque œnéolithique, trouvé dans le Kansu. Il est d'une terre grise, rougie par la cuisson, et de la même tonalité à l'intérieur qu'à l'extérieur. La base est aplatie, le corps lenticulaire, le col court et largement ouvert. Deux anses en forme d'anneaux garnissent les

(1) M. Rostovtseff. *Inlaid Bronzes of the Han Dynasty in the Collection of C. T. Loo* — 1926, Van Oest.

(2) Paul Pelliot. *Jades archaïques de Chine appartenant à C. T. Loo*, 1925. Van Oest.



Fig. 1. — Avalokiteśvara des Huit Grands Périls.

(Coll. Sir Aurel Stein, British Museum)



Fig. 2. — Avalokiteśvara à quatre bras entouré de Tārās des Huit Grands Périls.

(Coll. Bacot, Musée Guimet).

Planche XVI

extrémités de la panse. Un décor couvre la partie supérieure du vase, et garnit même l'intérieur du goulot. Il se détache en noir et rouge sur la terre rose. Quatre volutes, liées l'une à l'autre, en forme d'S couchés, composent une frise fortement rythmée. Il faut y noter un détail de décoration fréquent sur les poteries trouvées en Chine, mais qui ne se rencontre pas sur les céramiques préhistoriques déterrées ailleurs, à Suoe ou à Anau par exemple : les larges traits noirs du décor ont les bords dentelés. Le musée Cernuschi et la collection Sauphar possèdent plusieurs spécimens de cette poterie, dont un grand nombre de pièces sont, depuis l'an passé, arrivées sur le marché européen. Certaines présentent un décor à stylisation animale ou humaine, comme en a trouvé Anderson dans les fouilles qu'il a faites au Kansu, et comme on en peut voir des applications diverses sur les nombreuses pièces qu'il a envoyées au Musée de Stockholm.

Ces quelques exemples montrent que le goût de l'archaïque est aujourd'hui de mode dans le choix des objets. Il pourrait difficilement s'affirmer davantage que dans ce dernier cas.

Georges SALLES.

QUELQUES POÉSIES D'AMOUR EXTRAITES DU KOKINSHŪ

Les quelques poésies que nous offrons au lecteur n'ont jamais été traduites en langue européenne. Elles se trouvent dans la grande anthologie japonaise *Kokinshû*, la première anthologie officielle. Rédigée sur l'ordre de l'empereur Daigo (897-929) par quatre poètes éminents, Ki no Tsurayuki, Ôshikôchi no Mitsune, Ki no Tomonori et Mibu no Tadamine, elle reçut le titre de *Kokinwakashû*, « Recueil de poésies japonaises anciennes et modernes », le 18e jour de la troisième lune de la 5e année d'Engi (905 après J.-C.). Elle fut toujours considérée par les poètes japonais comme des plus importantes et a servi de modèle aux nombreuses anthologies composées aux époques postérieures.

Le *Kokinshû* contient 1111 poésies (1). A l'exception de cinq d'entre elles, toutes sont des *tanka*, c'est-à-dire des poésies de trente et une syllabes. L'ouvrage est divisé en 20 livres à l'imitation de l'ancienne anthologie *Manyô-shû*. Les poésies sont groupées par matière, certains groupes comprenant plusieurs livres. Ainsi la partie la plus vaste et, au dire de certains commentateurs et critiques japonais, la meilleure du recueil, réunit, sous le titre *Koika* (chansons d'amour), 360 poésies en cinq livres allant du XIe au XVe volume. Elles traduisent des sentiments divers, mais sont toutes liées au thème de l'amour. Leurs sujets sont la mélancolie de la solitude, la joie des rencontres, la jalousie, l'attente, l'effort de cacher ses sentiments, la crainte du qu'en dira-t-on, les rêves, les reproches, la séparation, les nouvelles rencontres, etc... Ces sujets sont souvent interprétés et rendus au moyen de métaphores et d'allusions, fréquemment enrichies de jeux de mots et autres figures poétiques particulières aux poètes japonais.

Afin d'éviter les longs commentaires, nous avons choisi dans le groupe des « poésies d'amour » celles qui pouvaient être comprises sans explications spéciales. Leurs auteurs sont les quatre compilateurs du recueil, et cinq

(1) Cf. *Kokka Taikan*.

autres poètes qui ne sont pas moins célèbres. Nous donnons également six poésies anonymes, maintenant ainsi la proportion établie dans ce groupe entre les poésies dont nous connaissons les auteurs et celles qui ne sont pas signées. Celles-ci, par leur beauté, ne le cèdent en rien aux premières.

Les auteurs de ces poésies, qu'ils soient des religieux comme Sosei Hôshi, ou des femmes comme Ono no Komachi, appartiennent tous à la noblesse de la cour impériale de Kyôto et, dans leurs œuvres, se reflète l'âme japonaise de l'époque Heian (794-1186) avec toute sa beauté, sa finesse et son sentiment poétique.

KI NO TSURAYUKI
N° 599 (1)

Shiratama to
Mieshi namida mo
Toshifureba
Karakurenai ni
Utsuroi ni keri

Les larmes elles-mêmes qui paraissaient
des perles candides
avec les années
prennent la teinte
de la pourpre de Chine

(La douleur de l'amour va en croissant et les larmes deviennent sanglantes.)

ÔSHIKÔCHI NO MITSUNE
N° 600

Natsumushi wo
Nani ka iikemu
Kokoro kara
Ware mo omoi ni
Moenuberanari

Du papillon (de nuit)
pourquoi me suis-je raillé ?
Au feu de l'amour
qui couve dans mon cœur
ne serai-je pas brûlé ?

KI NO TOMONORI
N° 684

Harukasumi
Tanabiku yama no
Sakurabana
Miredomo akanu
Kimi ni mo aru kana.

Les fleurs des cerisiers de la
montagne où s'étend
la brume printanière,
de les voir on ne peut se lasser.
Hélas ! il en est ainsi de toi.

(1) Ce numéro d'ordre est celui que portent ces poésies dans le grand recueil des anthologies japonaises officielles, le *Kokka-taikan*, « le grand aperçu de la poésie nationale », par Watanabe et Matsushita (Tôkyô, 1903).

MIBU NO TADAMINE
N° 586

Akikaze ni
Kakinasu koto no
Koe ni sae
Hakanaku hito no
Koishikaruramu

Serai-je ainsi amoureux
d'une femme inconstante
comme le son même
du koto vibrant
sous le vent d'automne ?

ONO NO KOMACHI (poétesse)
N° 797

Iro miede
Utsurou mono wa
Yo no naka no
Hito no kokoro no
Hana ni zo arikeru

Ce qui se fane
sans le manifester,
c'est la fleur
[cachée] au cœur des hommes
de ce monde.

KIYOWARA NO FUKAYABU
N° 685

Kokoro wo zo
Warinaku mono to
Omoinuru
Miru mono kara ya
Koishikarubeki.

Mon cœur
me paraît
illogique...
Quoi, à chaque rencontre
devenir plus amoureux ?

FUJIWARA NO OKIKAZE
N° 814

Uramitemo
Nakitemo iwamu
Kata zo naki
Kagami ni miyuru
Kage narazu shite.

Bien que je souffre,
bien que je pleure,
à qui le dire,
sinon à mon image
reflétée dans le miroir ?

SOSEI HÔSHI
N° 714

Akikaze ni
Yama no ko no ha wa
Utsuroeba
Hito no kokoro mo
Ikaga to zo omou

Par le vent d'automne
les feuilles des arbres de la montagne
sont fanées.
Et je pense : « Et son cœur,
qu'en adviendra-t-il ? »

ARIWARA NO MOTOKATA
N° 751

Hisakata no	Je n'habite pas
Ama tsu sora ni mo	les espaces du ciel
Sumanaku ni	éternel !
Hito wa yoso ni zo	Et elle semble me rejeter
Omouberanaru.	hors du monde !

AUTEUR INCONNU
N° 573

Yo no tomo ni	Avec la vie
Nagarete zo yuku	s'écoule et avance
Namidagawa	la rivière « des larmes ».
Fuyu mo koranu	L'hiver ne saurait la geler,
Minawa narikeri.	et l'écume [amère] se forme.

AUTEUR INCONNU
N° 645

Kimi ya koshi	Es-tu venu, toi ?
Ware ya yukikemu	Y suis-je allée, moi ?
Omoezu	Je l'ignore.
Yume ka utsutsu ka	Est-ce un rêve ou la réalité ?
Nete ka samete ka	Est-ce que je dors, ou suis-je éveillée ?

(Le code mondain de l'époque Heian prescrivait l'échange de poésies après une rencontre nocturne. Cette poésie est anonyme, mais la tradition nous apprend qu'elle fut adressée par une jeune prêtresse du temple d'Ise au chevalier Ariwara no Narihira, lors de son séjour à Ise.)

AUTEUR INCONNU
N° 739

Mate to iwaba	Je vous ai dit : « Attendez !
Nete mo yukanau	Oh, je voudrais que vous couchiez [ici]!
Shiite yuku	Petit pont devant [ma porte]
Koma no ashi ore	brise les jarrets du cheval
Mae no tanabashi	s'il part quand même !

AUTEUR INCONNU
N° 741

Katami koso	Le souvenir même
Ima wa ata nare	est maintenant mon ennemi.
Kore naku ni	Sans lui
Wasururu toki mo	peut-être aurais-je eu
Aramashi mono wo	des moments d'oubli ?

AUTEUR INCONNU
N° 812

Au koto no
Mohara taenuru
Toki ni koso
Hito no koishiki
Koto mo shirikere.

A l'époque même
où les rencontres
cessèrent définitivement,
[alors] j'ai compris
que je l'aimais vraiment.

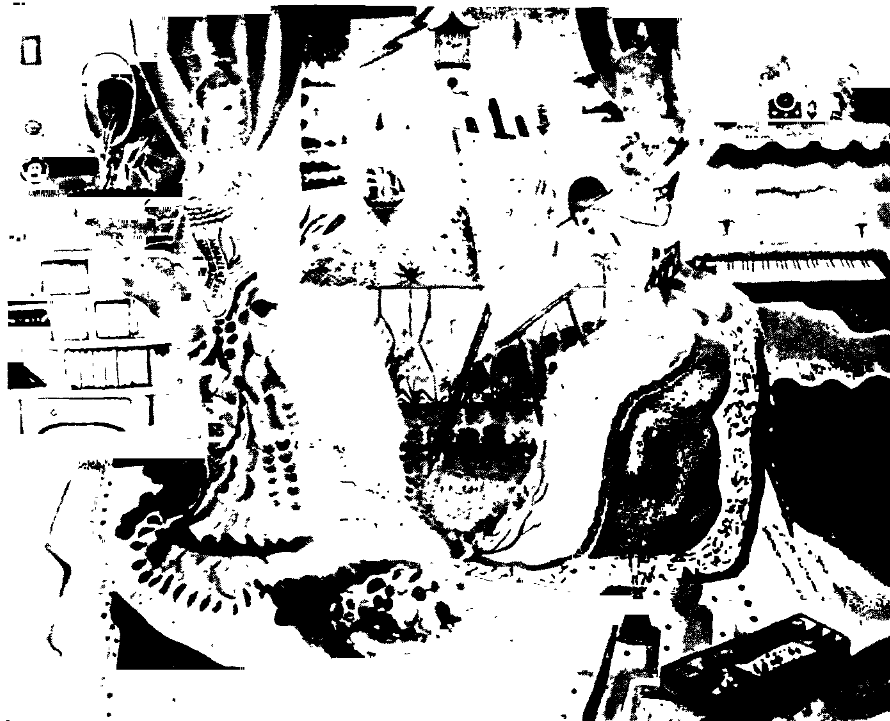
AUTEUR INCONNU
N° 819

Ashibe yori
Kumoi wo sashite
Yuku kari no
Iya tozakaru
Waga mi kanashi mo.

Comme les oies sauvages qui s'envolent
de la plaine de roseaux
par « le puits des nuages »
et s'éloignent de plus en plus,
ah ! je suis plein de tristesse !

(Dans cette poésie, l'auteur, abandonné par sa maîtresse, symbolise, au moyen de l'image des oies qui s'envolent, la séparation. L'expression « le puits des nuages » évoque l'idée de l'infini du ciel.)

D. FEDTCHENKO.





En haut : Ruytchi Souzouki
En bas : Oka

LES PEINTRES JAPONAIS AUX INDÉPENDANTS **Planche XVII**

LES PEINTRES JAPONAIS AUX INDÉPENDANTS

Si nous essayons de mettre un peu d'ordre dans le désordre du dictionnaire encombré des Indépendants, en réunissant quelques envois de peintres orientaux, nous constaterons que les Hindous, les Chinois et les Japonais surtout, viennent ici, de plus en plus nombreux, espérant peut-être prendre à distance meilleure conscience de leur génie national et de leur caractère individuel.

Alors que la Société comptait un seul Japonais en 1920, trente-huit sont inscrits sur le bulletin de 1927 ; mais la liste du catalogue n'est pas aussi longue, et dans cet article, le nombre des exposants se trouve encore réduit par la difficulté des recherches à travers les salles. Difficulté d'autant plus grande, que beaucoup d'artistes asiatiques ne se différencient pas sensiblement de leurs confrères d'Europe. On peut les diviser en trois catégories.

Certains, comme Toda, apportent seulement le reflet de leur école, dont Kino'Outi se dégage, en groupant et interprétant ses deux chats de façon plus personnelle.

D'autres sont si complètement attirés par notre enseignement des beaux-arts qu'ils risquent de s'y confondre. Rien, dans les toiles de Aoyama, Okada, Matsumoto, Mitchikawa, ne révèle un caractère bien oriental, ni bien individuel.

Très européanisé aussi, Tanaka peint mélancoliquement un paysage triste, et modèle minutieusement l'académie d'une femme nostalgique.

Okanouye reste un peu japonaise, à travers des influences françaises ; Takasaki l'est beaucoup plus, en passant par celle de Matisse, et Kono semble chercher à se rapprocher de son pays, en regardant son compatriote Foujita.

Les essais plus vivants de Nai, son café au décor cru, et surtout les études plus sensibles de Micria (Michiya?), son paysage gris, modelé avec justesse (les solides murs blancs des maisons de Gand), nous amènent au troisième groupe ; celui des individualistes plus marqués.

Nous rappellerons ici le nom bien connu de Foujita, dont nous regrettons l'absence ; et parmi les jeunes, nous signalerons le peintre Koyama, bien qu'il n'ait rien envoyé à ce salon ; car ce Japonais, après s'être assimilé avec

lecteurs soupçonneront le labeur de sa préparation. Nous pourrions nous contenter de vanter en outre la présentation de l'ouvrage qui, sans être d'un goût recherché, est satisfaisante, la qualité, le nombre et le choix des illustrations. Mais ce livre s'adresse — sans déroger — au public très étendu des gens avides de comprendre l'Orient ; comme un contact de plusieurs années avec ce même public nous a mis en mesure de connaître très exactement ses besoins, nous nous permettrons d'ajouter quelques commentaires susceptibles de guider les lecteurs de l'ouvrage, et peut-être d'inciter les éditeurs à faire mieux encore une autre fois.

On s'étonne dès les premières pages que M. P.-L. Couchoud, qui a une connaissance générale de toutes les religions, une connaissance approfondie de quelques-unes, n'ait pas indiqué au lecteur le plan de l'ouvrage : en vertu de quel parti pris, par exemple, sont laissés de côté l'Asie Mineure, l'Assyrie, la Phénicie, et même le Siam et la Birmanie. Pourquoi le bouddhisme se présente-t-il avant les religions de l'Inde dont il n'est après tout qu'une dissidence ? Est-ce parce que ses monuments sont les plus anciens ? Mais l'histoire de l'art est résolument laissée en dehors du programme de l'ouvrage, et même trop ; les légendes n'indiquent jamais la date des œuvres reproduites, rarement leur provenance, mentions qui eussent à peu de frais augmenté considérablement la valeur didactique de l'ouvrage (1).

Ailleurs on sent la crainte de laisser dix pages sans illustration : le chapitre de la mythologie védique est donc illustré d'œuvres postérieures à elle de vingt ou vingt-cinq siècles ; c'est comme si, pour éclairer le Pentateuque, on reproduisait le plafond de la Sixtine à titre de document, avec cette circonstance aggravante que « le public » n'est que trop disposé à voir toute l'histoire « culturelle » de l'Asie sur un même plan, à imaginer une Inde (et aussi une Chine) figée dans les mêmes croyances pendant cinq ou six millénaires pour le moins !

(1) La Durgâ en ivoire, à 10 bras, de la p. 97 ne méritait pas d'être reproduite : elle sent ridiculement l'influence *Early Victorian* de 1840 ou 1850 ; même au point de vue iconographique, elle n'offre qu'un intérêt limité, car les Durgâ du Moyen-âge n'ont ordinairement que 8 bras.

Le chapitre consacré à l'Inde, dont on comprend depuis peu l'énorme influence sur toute l'Asie, n'aurait-il pas dû être le cœur de l'ouvrage ? C'est l'Inde qui inspire au non-initié une terreur sacrée, comme la forêt obscure dont parle M. P.-L. Couchoud dans sa gracieuse préface ; c'est là qu'il fallait prendre le lecteur par la main, lui démonter les mystères, lui expliquer (même au risque d'une simplification exagérée) les origines diverses et la synthèse finale de ses mythes ; dégager la robuste souche de la pensée aryenne (qui n'est pas créatrice d'idoles) des lianes autochtones qui l'enserreront de plus en plus ; montrer fort brièvement comment le bouddhisme et le jaïnisme (au fait, le jaïnisme a été totalement oublié : la lacune est importante !) s'en détachent pour former des religions indépendantes ; comment les croyances non-aryennes se cristallisent à l'époque des Purâ*n*as et sont absorbées à la longue par le brahmanisme (le *linga* méritait plus de cinq lignes, p. 103) ; comment la *bhakti* se développe avec les épopées et finit par donner à l'hindouisme des temps modernes un caractère si différent en apparence du panthéisme des Upani*s*ads. Il fallait distinguer une fois pour toutes le cycle des mythes solaires de celui des mythes nocturnes et nécromantiques ; décanter, pour ainsi dire, la religion savante et philosophique qui est d'une remarquable unité, du sédiment populaire et de ses interprétations scolastiques : enfin mettre de l'ordre dans cette confusion. Les cultes çâktistes sont tout juste nommés (p. 103) ; cependant le culte des déesses — disons plutôt, avec A. Avalon, la Déesse, car c'est toujours la même — n'est pas négligeable ; on pouvait au moins parler de Sarasvatî, de Lak*s*mî, de Kâlî, à propos de Brahmâ, de Vi*s*nu et de Çiva respectivement ; nous n'en avons retrouvé aucune mention. Il est évident que la place était trop mesurée pour un chapitre si important ; mais on pouvait serrer les légendes populaires qui ont ici la part un peu trop belle... « ces contes bleus auxquels selon le désir exprimé par notre éditeur, nous avons donné une animation et une tournure quelque peu occidentales... » avoue Mme Grabowska (p. 101). Oui, c'est là que se trahit une influence obscure et néfaste : on dirait que ce chapitre, qui devait être le plus grave et le plus lumineux, a justement été choisi pour servir d'entr'acte, de divertissement, comme s'il fallait détendre

l'esprit au milieu des lectures trop sérieuses ! Il est clair que « l'éditeur » ne faisait pas partie de ce public cultivé et avide de science dont nous parlions tout à l'heure.

Autre remarque que nous croyons opportune : le directeur n'aurait-il pas dû imposer un système de transcription à peu près uniforme ? Dans ce même chapitre de l'Inde, elle est « vulgarisée » à l'excès : *nous sommes convaincus que cela déconcerte le public au lieu de l'aider.*

Il était, croyons-nous, indispensable de numéroter les paragraphes pour faciliter les renvois et pour éviter les redites. Il ne fallait pas supprimer les bibliographies : il y a des gens qui s'en servent, si étrange que cela puisse paraître à l'éditeur. Un index eût été fort utile également. Pour notre part, nous aurions aimé trouver dans ce livre quantité de tableaux synoptiques qui expliquent mieux que beaucoup de phrases la relation des faits ou des personnages entre eux, et leur subordination. Bien loin de rendre le volume rébarbatif, ils l'eussent considérablement allégé à l'œil et à l'attention du lecteur.

A Mlle Linossier est échue la tâche agréable de faire revivre la poésie du bouddhisme « primitif » ; elle l'a fait avec beaucoup de goût et d'érudition ; il n'y a rien de plus exquis dans l'art asiatique et même dans l'art mondial que les morceaux de Sânchî qu'elle a reproduits. Peut-être eût-elle dû (bien qu'on le lui eût défendu) donner quelques explications au profane avant de le plonger dans le « panthéon » bouddhique (p. 61).

M. Hackin, M. Marchal et M. Elisséev semblent avoir pu traiter leur sujet à peu près comme ils l'entendaient, et c'est parfait. Notons qu'outre son importante mythologie du lamaïsme, M. Hackin nous donne des informations absolument uniques sur la mythologie du Kafiristan. Enfin l'exposé que fait M. Henri Maspero des mythologies de la Chine est tout à fait hors de pair. C'est le pendant de ce que nous aurions voulu trouver dans l'Inde ! Mais la Chine est un sujet infiniment plus difficile et moins exploré. M. Maspero a su y apporter un ordre et une construction admirables, indiquer au passage toutes sortes de ramifications, d'anastomoses, et nous combler de renseignements très intéressants et que nous n'avons jamais rencontrés ailleurs.

En résumé le présent ouvrage est une vraie nouveauté, et grâce à la qualité de ses collaborateurs, il sera précieux non seulement à un certain public vaguement attiré par l'Orient, mais même aux spécialistes, dont bien peu, je crois, pourraient se vanter de tout connaître dans tous les pays bouddhistes. Beaucoup l'eussent préféré sous la forme d'une collection de monographies in-8°, d'autant plus qu'il n'offre, nous l'avons dit, aucun des avantages d'un volume unique. Il serait complet s'il contenait une introduction générale — ou une conclusion — qui n'aurait guère pu être confiée qu'à M. Sylvain Lévi. Quand on en fera une nouvelle édition, souhaitons que les organisateurs laissent carte blanche aux savants qu'ils ont groupés : ce sera le meilleur moyen d'obtenir la tenue d'ensemble qui lui fait un peu défaut actuellement, et d'éviter le sabotage déplorable d'une collaboration de premier ordre.

La Raison Primitive. Essai de réfutation de la théorie du prélogisme, par Olivier LEROY. Un vol. 300 pp. Grand in-8° carré, 23 illust., 60 fr. — Geuthner, 1927.

Nous ne connaissons pas directement les théories de M. Lévy-Bruhl que l'auteur se propose de réfuter, en montrant qu'elles s'accordent moins avec les faits qu'avec des idées préconçues (évolutionnisme, etc.). En lui-même ce livre nous plaît déjà parce qu'il confirme notre sentiment personnel sur des questions où nous sommes, à vrai dire, mal documenté. Il nous a toujours paru de plus en plus difficile de croire à de grandes différences dans les aptitudes morales et intellectuelles des différents peuples, dans leur façon de raisonner et leurs mobiles d'agir, et nous n'avons admis que sous bénéfice d'inventaire le rôle bienfaisant attribué à certaines religions (à l'Islam chez les nègres par exemple). Si les idées de M. O. Leroy sont exactes, aucune religion n'est supérieure à une autre (mais c'est une question qu'il ne soulève pas). De ce livre d'ethnologie ou plutôt d'anthropologie les orientalistes pourront faire leur profit. Nous avons relevé par exemple les passages suivants :

« L'étude des mœurs des non-civilisés modernes et des civilisations anciennes nous montre que la croyance magique est naturelle à l'esprit humain, mais elle ne nous indique pas du tout que telle peuplade actuelle dont le système magique est très développé soit plus primitive que telle autre où ces croyances sont à l'état

latent... Bien plus on peut soutenir avec la plus grande vraisemblance que cette peuplade représente un type très évolué, seulement c'est l'évolution magique qu'elle représente. »

P. 69 : le principe d'identité et le symbolisme ; pp. 72-73, le symbolisme des couleurs.

« Toute empreinte signifie non seulement le passage mais la présence de l'être ». Parfois la symbolique sacrée affecte une forme d'expression très simplifiée (Australiens) ; ailleurs (Amérindiens du Nord) « l'art sacré échappe au symbolisme arbitraire et se caractérise au contraire par un réalisme marqué ; en revanche c'est dans les dessins profanes qu'on trouve ici les formes très conventionnelles ».

P. 77 : d'excellentes remarques sur la différence énorme qui distingue un dessin « primitif » d'un dessin d'enfant.

P. 86 : la mémoire.

P. 107 : le langage parge stes. Nous pensions trouver ici quelque lumière à projeter sur les *mudrâs* (dans l'art dramatique et dans le culte) à l'origine desquelles se cache sûrement une idée qui n'est pas facile à classer. Mais M. O. Leroy réduit le rôle du langage par gestes à celui d'un simple code de signaux optiques.

« La puissance « mystique » des nombres ne se révèle pas à l'ethnologue comme un phénomène « primitif » puisqu'on n'en trouve aucune trace dans les civilisations les plus rudimentaires ».

Les chapitres sur la divination, la clairvoyance, la sorcellerie sont très curieux. Voir pp. 170-172 une description détaillée de la cérémonie de la perche (initiation au *Ngil* chez les Fân).

Ce livre est extrêmement intéressant d'un bout à l'autre. Il n'est pas certain que l'auteur échappe complètement aux défauts qu'il reproche à M. Lévy-Bruhl, et que la dialectique ne lui fasse pas quelquefois lâcher la rigueur des faits.

PROCHE ORIENT

Gustave SCHLUMBERGER. — *Byzance et Croisades* ; en sous-titre : *Pages Médiévales*. Un vol. 366 pp., 24 planches hors-texte. — Geuthner 1927.

Dans ce volume se trouvent réunis quelques articles que M. Schlumberger, membre de l'Institut, avait d'abord publiés, pour la plupart, dans la *Revue des Deux Mondes*. Il y raconte, d'une façon très attachante, certains épisodes peu connus de l'histoire du Moyen Age oriental. Citons notamment *Une Révolution de palais en l'an 1042 à Byzance*, tentative infructueuse que fit Michel V pour détrôner l'impératrice Zoé ; *Un Empereur de Byzance à Paris et à Londres*, récit du voyage en Occident qu'entreprit en 1399 l'empereur Manuel Paléologue pour obtenir secours contre les Turcs ; la narration colorée et profondément tragique de la *Prise de Saint-Jean d'Acre en 1291 par l'armée du Soudan d'Égypte* ; l'histoire de *Jean de Chateaumorand, un héros français des arrière-croisades*, qui par ses hardis coups de main défendit Constantinople pendant le séjour en Occident de l'empereur Manuel Paléologue (article inédit, je crois) ; *Prise de possession chrétienne de Jérusalem en l'an 1229*, par l'empereur d'Allemagne Frédéric II (*Rev. Hebd.*, 19 janv. 1918).

Cela forme un recueil d'un intérêt captivant, au point de vue de l'histoire comme au point de vue de la simple anecdote. La présentation matérielle, très belle, augmente le charme de l'ouvrage.

J. CANTINEAU.

Petite Bibliothèque Arménienne. Marie SEVADJIAN, *L'Amira*, traduit de l'arménien par F. Macler. — Leroux, 1927.

Roman agréable, bien fait, un peu fade peut-être, qui se passe à Constantinople à la fin du XIXe siècle ; c'est l'histoire d'une riche famille arménienne pendant deux ou trois générations ; le récit se termine aux massacres (de 1898 sans doute) ; il est scrupuleusement exact, intéressant comme un bon livre de voyages ; mais la romancière tout à fait européanisée n'a conservé de sa nationalité que l'amour de sa langue et de sa race ; elle semble voir son sujet un peu de l'extérieur.

Nous lisons avec avidité les romans écrits par des Orientaux ; mais ils nous instruisent d'autant mieux que l'auteur est moins conscient et moins préoccupé de le faire.

C'est le premier livre et même le premier signe de vie que nous ayons reçu de la maison Leroux depuis sa réorganisation qui remonte à un an et plus.

L'Art de l'Islam au Musée des Arts décoratifs. — La Céramique, par Raymond KŒCHLIN. — Editions Albert Morancé.

Dans un album récemment paru chez

Morancé, M. Raymond Kœchlin étudie les pièces les plus remarquables des collections de céramique, qu'a groupées la section orientale du Musée des Arts décoratifs. Il les connaît mieux que tout autre : il a lui-même avec son ami Maciet, à la mémoire duquel il rend un fréquent hommage, suivi objet par objet le développement de ces séries. Mais la longue familiarité qu'il a avec elles n'a pas, pour cet esprit toujours en éveil, fixé leur caractère. Il sait qu'il n'est pas d'année où n'arrivent des pièces non encore identifiées, qui ouvrent des catégories nouvelles et modifient souvent le cadre des anciennes. Il y a quelque temps, l'apparition des céramiques dites « guebris » a posé la question de la production anteislamique : ces poteries étaient-elles antérieures à l'Islam ou contemporaines de ses débuts? M. Kœchlin signale que les hautes époques, attribuées par Pézard à certaines d'entre elles, doivent être retirées, et que c'est aux potiers musulmans qu'il faut rendre ces ouvrages.

Les fouilles de Sarre et de Herzfeld à Samarra sur le Tigre présentent l'avantage de fournir des pièces datées. Elles le sont par la brève existence de cette ville, qui vécut moins d'un demi-siècle (838-883). Deux des séries de poteries qui en ont été exhumées ont surtout retenu l'attention de M. Kœchlin : les unes présentent d'évidentes analogies avec des pièces chinoises contemporaines, dont un certain nombre de fragments ont été retrouvés sur le même emplacement ; — les autres, revêtues de reflets lustrés, posent un problème, qui est ici à peine indiqué, mais dont M. Kœchlin a fait, cette année même, une étude approfondie dans un article qu'il a consacré aux pièces de travail musulman rapportées de Suse par les missions Dieulafoy, de Morgan et de Mecquenem. La parenté de ces pièces avec celles de Samarra est évidente. Des fragments semblables ont été trouvés à Rhagès. D'autres à Fostal en Egypte. — A qui faut-il attribuer la priorité? Est-ce à la Perse, à la Mésopotamie, à l'Egypte? où fut inventée la technique du lustre, qui connut, au cours de l'histoire de la céramique musulmane, une si prodigieuse fortune ? Les trois thèses demeurent en présence. Notre auteur a, ailleurs, longuement discuté celle de Butler sur la primauté égyptienne et celle de Sarre sur Samarra.

Il n'est pas besoin de remonter si haut dans le passé de l'art de l'Islam pour rencontrer des obscurités. Le Musée des Arts décoratifs possède une série importante de pièces de faïence des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, que l'on désigne d'ordinaire par les noms de « Rhodes », de « Damas » et de « Kutayeh ». Cette collection fut récemment augmentée d'une partie de celle du Musée de Cluny, qui fut partagée entre le Musée du Louvre et le Musée des Arts décoratifs. Or, malgré leur date de production relativement récente, un mystère plane sur leur lieu d'origine. Les noms dont on a baptisé ces faïences sont des noms de fortune qui désignent l'endroit où elles furent pour la première fois trouvées. Mais il est dès à présent admis que les ateliers d'où elles sortirent étaient ailleurs. M. Kœchlin nous expose les raisons pour lesquelles c'est en Anatolie et sans doute à Nicée qu'il les faudrait chercher. Malgré les différences qui séparent les uns des autres « Rhodes », « Damas » et « Kutayeh », leur lieu de production serait le même. Leurs dissimilitudes viendraient non du site mais de l'atelier et de l'époque.

Des problèmes importants sont ainsi abordés au cours de cet exposé, qui comporte en outre une vue d'ensemble de l'histoire de la céramique de l'Islam, dont le Musée des Arts décoratifs possède un échantillonnage assez complet. — Parfois l'auteur renvoie le visiteur aux collections du Louvre, et aux albums, analogues au sien, que M. Gaston Migeon leur a consacrés. — Mais si le Louvre est incontestablement le plus riche en pièces archaïques de Perse et de Mésopotamie, si ses vitrines de Damas et d'Hispano-moresques sont incomparables, il est des séries qu'on ne peut bien connaître qu'aux Arts décoratifs : tels sont ces ensembles de décor mural que composent les plaques de revêtement : carreaux, étoiles et croix, ou mosaïques que fabriquèrent avec tant de maîtrise Persans, Syriens, Anatoliens ou Maures. Les carreaux de revêtement de Damas, seuls « Damas » que l'on soit jusqu'ici d'accord pour laisser aux ateliers de cette ville, sont représentés au Pavillon de Marsan par une des plus belles séries connues.

A la suite de cette étude, l'album contient 179 reproductions photographiques.

Georges SALLES.

INDE

The Bagh Caves in the Gwalior State. — Un vol. grand in-4° relié, 78 pp. de texte, 18 pl. et une serpente en noir, 9 pl. en couleurs ; 40 shillings. — The India Society, 3 Victoria St. London, S. W. 11, 1927.

Le volume offert « pour 1926 » aux membres de l'*India Society* est un des plus beaux qu'elle ait produits, supérieur même à certains points de vue à l'*Ajantâ* de Lady Herringham. Nous ne nous étendrons pas sur l'intérêt des grottes de Bagh, puisque la *R. A. A.* a eu la bonne fortune de publier *in extenso* (1926, p. 3) la conférence du regretté colonel Luard qui fut le principal promoteur de leur conservation auprès du feu Maharaja Scindia de Gwalior. Nous sommes heureux d'apprendre aujourd'hui qu'on a confié la consolidation des fresques à un spécialiste, M. A. Cecconi, qu'on a déblayé les éboulis, et qu'on va reconstruire l'appentis qui protégeait autrefois la grande fresque de 70 mètres.

Sir John Marshall a rédigé la description générale des ruines ; M. M.B. Garde des notes historiques et touristiques utiles ; M. J. Ph. Vogel une étude iconographique très fouillée (sculpture et peinture) ; M. E. B. Havell de brèves notes sur les fresques ; enfin le poète James H. Cousins répète à peu près les mêmes choses sur le mode lyrique.

Les dessins architecturaux, plans de grottes, élévations de piliers, relevés d'ornements, etc., sont parfaits ; on eût souhaité quelques photographies de plus consacrées aux sculptures qui paraissent être intéressantes (p. 40) en dépit de leur délabrement ; ce sont des monuments de l'art bouddhique de la seconde dynastie Gupta, et on y reconnaît immédiatement les modèles des bodhisattvas chinois de l'époque T'ang, mais l'iconographie en est encore obscure dès qu'on la considère en détail. La grotte IV montre aux deux bouts d'un linteau des figures féminines qui semblent être exactement intermédiaires entre les dryades-consoles de Sânchî et les « Gangâ et Yamunâ » bien connues des temples médiévaux.

Il convient de rendre un hommage particulier aux artistes hindous qui ont exécuté les copies : ce sont MM. Nanda Lal Bose, Asit Kumar Haldar, et Surendra Nath Kar, de Calcutta ; MM. A. B. Bhonsle et B. A. Apte, de Bombay ; MM. M. S. Bhand et V. B. Jagtap, de Gwalior. Le colonel Luard avait apporté deux de ces copies à son auditoire du Musée Guimet, et elles rendaient bien la densité et la fraîcheur de la fresque, qualités qui sont parfaitement venues dans les reproductions. Que dire des fresques originales ? Au milieu des lamentables dégradations (trop souvent imputables au XIXe siècle) transparaissent des morceaux d'une maîtrise parfaite : M. Cecconi n'a rien exagéré en disant (p. 5) qu'on peut les comparer aux chefs-d'œuvre de la peinture européenne avant Michel-Ange. C'est un art moins compassé que celui des grands Florentins.

Marie GALLAUD. *Ceylan-Bouddhisme*, 3e fascicule. — Pierre Roger, 54, rue Jacob.

Ce fascicule est encore plus brillant que les précédents. Nous regrettons toujours le format, etc., parce que sous une présentation plus pratique, entrecoupé de quelques sous-titres et rigoureusement unifié dans les transcriptions, il eût constitué un exposé impeccable et vraiment très précieux des généralités bouddhiques ; ce sera, espérons-le, le rôle d'une nouvelle édition. Cela dit, nous admirons Mlle Gallaud de si bien dominer son vaste sujet, et d'avoir si bien « digéré » la masse considérable des faits et des citations. Voici les chapitres de ce fascicule : V. — Le Bouddhisme dans l'Inde ; VI. — Les Écritures bouddhiques, leur expansion et la doctrine. Çântideva, dont l'auteur analyse assez longuement le *Bodhicaryâvâtara* (traduit en français non seulement par M. de La Vallée-Poussin, mais aussi par M. L. Finot (*La Marche à la Lumière*, dans les *Classiques de l'Orient*), est encore l'auteur présumé du *Çikçasamuccaya*, « résumé de la doctrine », ouvrage fort intéressant pour les bouddhologues.

Les photographies de monuments bouddhiques chinois, japonais, etc., qui ornent ce volume sont de premier ordre : nous supplions l'auteur de les accompagner de légendes précises ; on regrette de ne pas savoir où se trouve le stûpa (cinghalais ?) de la couverture, le bas-relief chinois de la page 28, etc.

A Dictionary of Hindu Architecture, treating of Sanskrit architectural terms, with illustrative quotations from Çilpaçâstras, general literature, and archæological records, by Prasanna Kumar ACHARYA, I. E. S. Un vol. (in-8° relié) 30 shillings. — Oxford University Press.

Cet ouvrage original et sans précédent sera extrêmement utile ; il a une valeur sérieuse, il est très digne d'éloges ; en même temps il n'est pas douteux qu'une édition ultérieure ne l'améliore. Je ne pense pas que l'auteur puisse être accusé de prendre les nomenclatures pour des définitions, mais son « dictionnaire » comprend en somme deux éléments très différents : d'un côté la définition des termes, avec des exemples concrets, de l'autre le répertoire de tout ce qui concerne l'architecture dans les livres sanscrits. Une moins grande monotonie typographique rendrait l'ouvrage beaucoup plus clair et plus attrayant. Il est pourvu de trois excellents appendices : *A sketch of Sanskrit Treatises on Architecture* ; *Historical Architects* [and Sculptors] (grâce à l'épigraphie, l'auteur en nomme au moins 150) ; enfin un *Index* anglais, qui permet d'établir la concordance entre un dictionnaire d'architecture comme nous l'entendons et ce répertoire qui est purement sanscrit et disposé selon l'ordre des lettres sanscrites.

Indian Architecture according to the Mânasâra Çilpaçâstra, by P. K. Acharya. Un vol. 268 pp., 15 shillings. — *Ibidem.*

Cet ouvrage, complément du précédent, est également très consciencieux, et sera un instrument de travail inappréciable. En voici le sommaire :

Introduction sur le *Mânasâra*. — Coup d'œil général sur l'architecture (et la sculpture) dans les littératures : védique, bouddhique, classique (épopées, Purânas, Agamas, etc.). — Analyse du *Mânasâra*, dont une partie importante paraît intéresser l'iconographie : caractéristiques des grandes divinités, du *lingam*, des divinités féminines, des images jaïnes et bouddhiques (ce paragraphe est bref ; l'auteur ancien ne semble pas connaître d'autres personnages bouddhiques que le Bouddha lui-même) ; les Sages, les Yakṣas, les donateurs ; les *vâhanas*. D'autres paragraphes sont consacrés aux chars, aux lits, aux trônes, aux arches, aux parures, aux meubles ; et aussi, bien entendu, aux proportions. Suit une étude générale très fouillée, enfin un travail sur la langue du *Mânasâra* (vocabulaire, solécismes, etc.).

Southern Indian Bronzes, First Series, by O. C. Gangoly, 23 pl., 10 fig. ; sans indic. de prix. — 6 Old Post Office St. Calcutta.

Cette plaquette aguichante est la première d'une série intitulée *Little Books on Asiatic Art*. Elle contient la quintessence de l'ouvrage bien connu que l'auteur a consacré au même sujet ; avec des renseignements sur les procédés techniques, les proportions, les attitudes, etc., et un petit historique de la sculpture en bronze dans l'Inde. Il semble bien que les bouddhistes aient montré la voie dans cet art où les çivaïtes devaient exceller à partir du IXe siècle jusqu'à nos jours.

INDOCHINE

Costumes et parures khmèrs, d'après les devatâ d'Angkor-Vat, par S. Marchal. Un vol. in-8, 80 pp. de texte, 43 pp. de dessins, 30 fr. — Van Oest, s. d. [1927].

Ce petit ouvrage est fait avec l'intelligence et la probité que Mlle Sappho Marchal apporte à tous ses travaux : il est vrai qu'elle a de qui tenir. Connaissant parfaitement les costumes, coiffures et bijoux des danseuses cambodgiennes, elle a eu l'idée heureuse d'étudier avec le même soin la parure des *devatâ*, comme elle nomme les figures féminines des bas-reliefs d'Angkor, dont on ne sait au juste si elles représentent des déités ou des danseuses mortelles : les deux à la fois sans doute. Elle a compté plus de 1700 de ces figures ! Elle n'oublie pas, chemin faisant, de noter ce qui diffère d'une époque à l'autre. Elle a reconstitué après de nombreux essais la coupe probable du *sarong* (pagne) qu'on voit aux danseuses khmères : la forme en est d'une complication inattendue ; serait-il vraiment impossible d'obtenir l'aspect des bas-reliefs (en faisant la part de l'interprétation sculpturale) par de simples pièces rectangulaires comme les *saris* et les *sampots* ?

Les dessins sont excellents, et nous croyons avec le préfacier, M. Goloubew, que ce volume rendra de grands services aux décorateurs, illustrateurs, costumiers, etc. Nous souhaitons que l'auteur fasse un travail analogue sur tous les autres personnages qui peuplent les bas-reliefs khmers : ce sera une acquisition précieuse pour l'histoire du costume.

L'origine d'Angkor, par L. Finot. -- Imp. A. Portail, Phnom Penh, 1927.

C'est une publication de la Bibliothèque Royale du Cambodge. M. Stern a étudié

les mêmes faits et leur a donné une autre interprétation.

A propos du culte de Lokeçvara, M. Finot propose ingénieusement de reconnaître dans les édifices dits « du type de Teap Chi » des infirmeries ou pavillons de repos pour les pèlerins et de les appeler désormais *ârogyaçâlâ*.

Le Bayon d'Angkor et l'évolution de l'art khmer ; étude et discussion de la chronologie des monuments khmers, par Philippe Stern, conservateur du Musée Indochinois du Trocadéro. — A.M.G., Bib. de Vulg. tome 47. Un vol. in-16, 220 pp., 22 pl., 40 fr. — Geuthner.

M. Stern croit qu'on s'est trompé en reconnaissant le Bayon dans le *Yaçodharagiri*, « mont central », qui aurait été achevé vers 900 selon l'inscription (postérieure) de Sdok Kak Thom, et le Baphuon dans la « Montagne d'Or » datée entre 1050 et 1065 (inscription de Lovek). Rien ne prouve que la ville ait eu la même enceinte qu'on lui voit aujourd'hui. En prenant une carte, et en traçant deux droites, l'une E.-O. par le grand axe du Baray oriental, l'autre S.-N. par le Phnom Bakheng, on tombe sur le Phimeanakas. La première de ces droites coïncide même avec une avenue parallèle au bras Est de la croisée qui relie le centre actuel d'Angkor Thom aux milieux des côtés de l'enceinte, avenue qui n'a de forte raison d'être et une situation normale que si c'est une survivance de l'ancienne ville. Le Phnom Bakheng, le Baray oriental et le Phimeanakas existaient d'ailleurs sous Yaçovarman ; il est donc légitime d'admettre que ces monuments marquent les axes de sa capitale. Le « Yaçodharagiri » qui en occupait le centre serait donc le Phimeanakas. On n'est plus obligé de croire que le Bayon fut terminé vers 900, et on s'explique comment son style peut paraître postérieur à celui de Phimeanakas, puisqu'il le serait en effet de 150 ans environ ! « Selon l'ancienne hypothèse, on rencontrait trop de monuments et de styles différents dans une première période si brève qu'on ne conçoit pas comment ils ont pu y trouver place, et dans la longue période qui suit un singulier manque d'édifices ; on ne retrouve même pas tous ceux dont la construction à cette époque est mentionnée par les inscriptions ». Quant au Baphuon, il remonte à la place que lui assigne son style, intermédiaire entre le Phimeanakas et le Bayon ; c'est du Bayon qu'il serait question dans l'inscription de Lovek. Nous n'avons pas la place de suivre l'auteur dans tous les arguments qu'il réunit à l'appui de sa thèse ; ils paraissent convaincants, et n'ont pas été réfutés jusqu'à présent. Comme on fondait la chronologie des monuments principalement sur la date du Bayon, la découverte de M. Stern a une portée considérable sur l'histoire de l'art khmer qui du coup devient beaucoup moins déroutante : c'est ce qu'il éclaire de nombreux exemples, empruntés à l'architecture et à la décoration d'Angkor, qui tentent de dessiner l'évolution des principaux motifs d'architecture (matériaux, plan, galerie, fronton, linteau, colonnette) et de sculpture (nâga, lion, grande figure humaine, etc.).

Henri Marchal, conservateur du Groupe d'Angkor. *Guide archéologique des Temples d'Angkor.* Un vol. in-8, 216 pp., 16 pl., 3 plans (outre plusieurs plans dans le texte) ; bibliographie et index des noms de lieux et de monuments. 30 fr. — Van Oest, 1928.

Cet ouvrage très bien compris sera extrêmement utile à bien d'autres gens que ceux qui auront le bonheur de l'ouvrir devant les monuments mêmes. Les non-spécialistes qui ne peuvent admirer Angkor qu'en imagination, comme nous, ont parfois de la peine à situer tant de monuments aux noms difficiles et sur lesquels ils ont puisé toute leur information à des sources éparses. Le guide de M. Marchal réunit et résume tout. On remarque cependant qu'il n'a tenu aucun compte de l'hypothèse émise avec tant de prudence par M. Stern, et en sortant de lire ce dernier, on est choqué par exemple de cette évolution paradoxale (p. 30-31) : le grès triomphant au IXe siècle, remplacé par la brique au Xe, et reparaissant en constructions très soignées, au XIe. Si la question est encore douteuse, on peut en faire l'aveu aux profanes : c'est ajouter un intérêt de plus au mystère des ruines.

Le volume débute par un bref historique, quelques pages excellentes sur la religion et la mythologie, une étude générale de l'architecture et de la décoration, la description des objets trouvés dans les fouilles, etc. Le chapitre II donne des détails sur l'organisation des excursions. Tout cela tient en 50 pages. Le reste de

l'ouvrage est consacré à l'étude détaillée de tous les monuments du groupe d'Angkor, avec la description des bas-reliefs, etc. L'auteur nous donne la traduction des noms cambodgiens, ce qui nous aidera un peu à les fixer dans notre mémoire.

CHINE ET JAPON

Georges MAYBON. *Le Palanquin Rouge*. Préface de H. d'Ardenne de Tizac. — Lib. Edouard Privat, Toulouse, 1927.

Quinze poèmes en prose sur la Chine. C'est, croyons-nous, le début d'un écrivain très jeune. Déjà il sait voir, il sait s'exprimer ; ses progrès consisteront à concentrer, à sacrifier, à gagner en densité et en profondeur.

Yone NOGUCHI : *Hokusai*.
Du même : *Utamaro*. Trad. de l'anglais par Mlle Maitre. Vol. gr. in-8 carré, ill. de 16 héliotypies. — Van Oest, 1928.

Nous avons peu de goût pour les babillages de ce « critique » et poète japonais, qui ne nous parle guère que des cigarettes qu'il a fumées à Londres en 1900, en 1905, etc... Son *Utamaro* décourage l'indulgence : il est nul. *Hokusai* est moins mauvais, grâce à l'accumulation des anecdotes pour la plupart bien connues, mais piquantes. Quelle belle « Vie Imaginaire » Marcel Schwob, ou encore Gobineau, eût écrite avec ce que nous savons du « vieillard fou de dessin » ! Pourquoi, à son propos, M. Noguchi dérange-t-il Rodin et Balzac ?

Les reproductions sont parfaites, mais il aurait beaucoup à dire sur leur choix, principalement pour Utamaro, dont l'œuvre est plus variée qu'on ne le croit vulgairement. Une page extraite du *Ehon Mushi-erami*, cité, incidemment dirait-on, par l'auteur, n'eût pas été de trop.

Le TOYO BUNKO (Bibliothèque Orientale) de Tôkyô a commémoré le 10e anniversaire de la mort d'*Édouard Chavannes* par une exposition de ses ouvrages (29 janvier 1928). Le catalogue en français et en japonais (20 pp.) est en même temps une bibliographie raisonnée très précieuse. On y trouve un portrait en phototypie, et une carte de l'itinéraire de la mission Chavannes de 1907 (Moukden, Tientsin, Tsi-nan-fou, Kai-feng, Si-ngan-fou, Tai-yuan-fou, Kalgan, Pékin). Notre pensée ira vers Mme Chavannes, que nous avons eu le regret de perdre l'été dernier, et qui eût été fière comme nous le sommes de cet hommage rendu par les orientalistes japonais à la mémoire du grand sinologue.

PUBLICATIONS EN LANGUE JAPONAISE

KURODA Genji : Les influences occidentales dans la peinture japonaise (*Seiyô no eikyô wo uketaru nihongwa*). Gd in-8°, 81 pp., 50 ill. 3 yen 80 s. (en japonais). Édition de la Société Chûgwai-shuppan. Tôkyô, 1924.

Dans cet intéressant ouvrage, le professeur Kuroda s'est proposé d'étudier la nature des influences occidentales subies par la peinture japonaise, et la voie par laquelle elles ont pénétré au Japon. Le volume est divisé en trois chapitres. Le premier est consacré aux tableaux connus sous le nom de *Uki-e* ; le deuxième au peintre Maruyama Ōkyo, et le dernier aux estampes de Nagasaki.

L'auteur cite un passage du *Sûkwaku-gwadan*, relatif aux *Uki-e*, qui se trouve dans le volume consacré à la peinture étrangère, *Ihonnihongwa-ruikô* : « Les *ukie-e* sont des images où les méthodes de la peinture hollandaise sont plus ou moins employées ; nous pensons que c'est Okumura Masanobu qui a commencé à en exécuter, et que, par la suite, elles se sont répandues dans le monde ». Cette indication est très précieuse car les opinions à ce sujet diffèrent. Les critiques japonais admettent ordinairement que les *uki-e* ont fait leur apparition à la fin de la période Kyôhô, c'est-à-dire vers 1725-1735, ou pendant la période Hôreki (1751-1763). Dans un volume de poésies où sont énumérées les choses qui furent à la mode au printemps de 1745, on mentionne : les tableaux à perspective occidentale — c'est-à-dire les *uki-e*. — Les renseignements que nous possédons nous portent à croire que c'est vers 1730-1740 qu'on doit fixer le début de cette peinture. Masanobu (1690-1768) était déjà à cette époque un peintre et graveur célèbre, et pouvait se permettre la création d'un style nouveau. M. Kuroda signale aussi des estampes représentant des scènes de théâtre où les



lignes des salles sont convergentes ; la plus ancienne est datée de l'an 1740. Ces faits permettent à M. Kuroda de placer l'apparition des *uki-e* vers 1739. Puis l'auteur consacre quelques pages aux peintres et graveurs qui ont employé cette manière. Il est à noter que ces mêmes artistes avaient fait aussi des aquarelles dans le même style. Il est important aussi de signaler qu'à cette époque les peintres de *uki-e* avaient coutume d'insérer dans leurs pseudonymes le caractère « lune » (*getsu*), et nous rencontrons souvent les noms de *Kwaigetsudô, Hôgetsudô, Engetsudô, Kwôgetsudô*, etc...

Les critiques d'art se sont souvent demandé de quelle manière cette influence européenne avait pénétré dans le domaine de la peinture japonaise. On émit l'opinion que les peintres du Japon avaient connu la perspective aux lignes convergentes par les ouvrages européens illustrés. Pour M. Kuroda, c'est seulement postérieurement aux années An-ei (1772-1780) qu'une influence occidentale directe s'est exercée, et, dans le style des *uki-e*, nous ne devons constater qu'une influence indirecte. L'auteur attire l'attention sur le rôle important des Jésuites dans le domaine de la gravure et de l'astronomie en Chine. Leur renommée, au point de vue des calculs astronomiques, parvint jusqu'au Japon. Le shôgun Yoshimune (1716-1745) autorisa en 1720, à l'occasion du projet de réforme du calendrier, l'introduction des livres étrangers de caractère laïque. De nombreux livres chinois furent alors importés, parmi lesquels le célèbre *Keng-tche-t'ou-che* (sur l'agriculture et le tissage), dans son édition de l'époque K'ang-Hi (1662-1722). Ce volume avait été réédité par ordre impérial en 1696 et trois peintres chinois en firent les illustrations qui furent ensuite gravées. Le *Houa-tcheng-lou* nous dit que ces dessins étaient exécutés dans un style occidental, et nous savons également que les artistes étaient des élèves d'Européens. Un regard attentif sur ces illustrations révèle aussitôt, malgré l'aspect chinois qu'elles conservent, que le traitement des bâtiments est fait suivant les principes de la perspective européenne. C'est grâce à cette édition qu'ils ont pénétré dans l'art pictural du Japon pour se traduire par les *uki-e*, c'est-à-dire « images à relief ».

Au début, les peintres japonais n'employèrent cette perspective que pour les intérieurs, puis, vers 1722-1804, les *uki-e* devinrent à la mode, et des artistes comme Toyoharu et Hokusai dessinèrent aussi des extérieurs, paysages et vues de rues, en traçant des lignes convergentes.

Au cours des années, les sujets de ces tableaux se sont étendus et les gravures apportées à Nagasaki par les Hollandais ont exercé une influence qui se manifeste presque chez tous les peintres de l'école *Ukiyo-e* au XIXe siècle.

Le chapitre suivant de ce curieux ouvrage nous explique comment le grand peintre Maruyama Ōkyo (1733-1795) est arrivé à faire des peintures du style *uki-e* pour une sorte de petit panorama. Une partie du manuscrit de M. Iijima qui porte le titre de *Nihongwa-ruikô* (1), est consacrée aux *megane-e* ; par *megane-e*, on entend, dit l'auteur, les peintures qui sont destinées à être regardées dans une boîte pourvue d'un objectif d'origine hollandaise. Puis il raconte que Maruyama Ōkyo, arrivé à Kyôto à l'âge de 12 ans, entra, après avoir été employé chez un marchand de tissus, au service du marchand de jouets Nakajima Kambei : là, il coloriait les poupées. Ce commerçant reçut un jour de Hollande une sorte de panorama qu'il exposa. Au bout d'un certain temps, l'intérêt du public de Kyôto s'étant épuisé, il voulut remplacer ce panorama par des vues de l'ancienne capitale exécutées dans la même manière. Il s'adressa à Ōkyo qui dessina, dans le style occidental, plusieurs vues de Kyôto.

Ceci est fort intéressant, car Ōkyo est considéré comme le chef d'une école naturaliste qui tenta de rendre, aussi exactement que possible, la réalité visuelle de la nature. Dans le traitement de ces *megane-e*, nous voyons nettement la manière d'Ōkyo : il emploie la technique du pinceau de l'école *Yamato-e*, il trace les personnages comme un peintre de l'école *Kano*, mais, dans la composition du paysage, dans le traitement des sujets architecturaux, il suit de près la perspective aux lignes convergentes.

Des gravures représentant des vues de Kyôto trahissent aussi une influence européenne notable. D'après les costumes des personnages et les coiffures féminines, on doit les situer vers 1772. Ces estampes portaient le nom de *karakuri-e*, images pour panoramas.

(1) Ce manuscrit se trouve dans la salle d'études de littérature japonaise de la Faculté des lettres de Kyôto.

Le dernier chapitre de l'ouvrage de M. Kuroda est consacré aux estampes exécutées à Nagasaki et connues sous le nom de *Nagasaki-e.* Ces estampes sont peu nombreuses ; leur particularité réside, d'une part, dans leurs sujets, car elles représentent surtout les étrangers qui venaient à Nagasaki ; et, d'autre parti dans leurs couleurs qui différaient nette, ment de celles des autres estampes et se rapprochaient plutôt des couleurs vives des étoffes indiennes.

D'après M. Kuroda, la première gravure sur bois de Nagasaki remonte à 1644 ; c'était une carte des deux hémisphères. La maison Hariya à Nagasaki fut la première à éditer des estampes, vers 1647. Trente ans plus tard, la maison Tomijimaya publia une carte de la ville. Puis elles éditèrent toutes deux des estampes représentant des Hollandais, des bateaux occidentaux, ainsi que d'autres sujets étrangers. M. Kuroda reproduit une estampe de Hayashi Shihei (1754-1793), le patriote célèbre qui alla à Nagasaki étudier le hollandais et les sciences occidentales. Cette image représente des Hollandais pendant un festin ; la chaise de l'invité est vide, sur le dossier est inscrite la lettre H. Hayashi, désireux de n'être pas compromis auprès des fonctionnaires du gouvernement shôgunal, n'a pas osé se représenter lui-même au milieu des étrangers, et se borna à mettre l'initiale de son nom. Vers 1844-1853, la maison Bunkindô publia à Nagasaki une quantité notable d'estampes représentant les différents types d'étrangers qui débarquaient à ce port. M. Kuroda donne encore d'autres noms d'éditeurs et relève les particularités des tirages et les modifications qui se sont produites par la suite.

Toute personne s'intéressant à l'histoire de l'estampe japonaise et spécialement au problème des influences étrangères, lira avec plaisir ce volume bien documenté et riche en détails inédits et curieux.

S. Elisséev.

PÉRIODIQUES

Wiener Beiträge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens ; Jahrbuch des Vereines der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur in Wien, 1925-1926. Band I. — Krystall-Verlag, Vienne.

Cet annuaire in-4° est une belle publication. On y trouve notamment un bon article de M. A. von Rosthorn sur « les bronzes chinois anciens ». « Les rapports de l'art de la Mésopotamie ancienne avec l'Orient » par M. Viktor Christian, étude assez dure à lire, ne nous semble pas prouver grand'chose ; rattacher par exemple le *Ta Yen t'a* de Si-ngan-fou aux *ziggurats* paraît bien arbitraire ; la vérité c'est qu'en Asie et partout, c'est toujours la même chose sous des noms différents ; mais on tombe dans l'erreur dès qu'on veut retracer des dérivations précises et conscientes d'une forme à l'autre, car il s'agit souvent de simples rencontres, de réminiscences tout au plus.

Deux pièces de sculpture hindoue peu connues du Musée Ethnographique de Vienne », par Ernest Diez : l'une d'elles est une Gangâ (? le *makara* manque) tout à fait remarquable au point de vue plastique (2 belles reproductions). De plus elle tient le *lota* suspendu à une courroie, et non tenu directement dans la main comme d'habitude. Elle est accompagnée d'une porteuse de *chauri* et d'un personnage agenouillé ; un bananier s'étale au-dessus de ce groupe admirable.

Ostasiatische Zeitschrift. XIVe année. Fasc. 1-2, 1927.

Un bel article de Osvald Sirén sur la *Sculpture chinoise après l'époque T'ang* (6 pl. ; nombreuses reproductions très intéressantes).

L. Bachhofer : *L'Ère de Kaniska.*

.......*Notes d'iconographie hindoue, à propos de statues récemment découvertes à Mayurbhanjâ.*

A. Forke : *Ta ts'in, l'Empire Romain.*

A. Waley: *Les noms Kwanze, Kongô,* etc. (sur la couleur nettement bouddhique des noms qu'on rencontre dans l'histoire du *No*).

Revue des Études Islamiques. 1927, II. — Geuthner.

Suite et fin des *Souvenirs de Moustafa Kemal pacha.*

Organisation sociale et politique des tribus berbères : *Les Ida ou Tanan,* par R. Montagne.

Etudes sur les corporations musulmanes indo-persanes.

Chronique : une note amusante de M.L. Massignon sur « *La lettre du Cadi de Mossoul à Layard* ». Renan en a cité la prétendue traduction ; il semble bien qu'il ait inventé cette lettre de toutes pièces.

Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient. Tome XXVI (1926), 30 piastres. — Hanoï, 1927.

Contient notamment :

Notes sur l'architecture du Nak Pan, par H. Marchal. Ce petit monument, qui appartient à ce que M. Marchal appelle la première période de l'architecture khmère classique (Jayavarman II, IXe s.), s'élevait sur une terrasse lotiforme au milieu d'un bassin carré flanqué de quatre autres bassins, avec de petites chapelles. Tout le monde le connaît sous son aspect actuel, tel qu'il est pittoresquement défiguré par un énorme *ficus* dont le fût a remplacé la cime de l'édifice.

Notes sur les Mán Kim Din Mun et leur langue, par F. M. Savina.

Choix de pièces du théâtre lyrique japonais, transcrites, traduites et annotées par le lieutenant-colonel Renondeau, attaché militaire à l'Ambassade de France au Japon. C'est la très heureuse continuation du travail admirable commencé par le regretté Noël Péri. Les trois *nô* ici traduits sont : *Kurama Tengu* (le jeune Ushiwaka, élevé à Kurama, rêve de venger son père et de rétablir la suprématie des Minamoto ; le jour de la fête des cerisiers, un bonze inconnu, peu raffiné, n'est accueilli courtoisement que par Ushiwaka ; il lui révèle qu'il est le grand Tengu de la région, et lui promet son secours) ; — *Yoroböshi* (Michitoshi a chassé de chez lui son fils Shuntoku ; il le retrouve mendiant et vagabond, dans un temple) ; — *Yo uchi Soga* (les deux frères Soga, invités à une partie de chasse offerte par Yoritomo, décident de tuer Suketsune, l'assassin de leur père ; ils envoient quelques mots d'adieu à leur mère par leurs fidèles serviteurs. L'intermède de *Kyôgen* raconte la mort de Tsukenari, (surnommé Jurô ; dans la seconde partie on voit l'autre frère, Gôrô, livrer combat à plusieurs guerriers).

Fouilles à Dai huu (1926) faites par le P. de Pirey.

Classement des monuments historiques de l'Indochine, etc.

Artibus Asiæ. 1927, III.

Ce fascicule contient (nous traduisons les titres pour simplifier) :

Hermann Smidt : *Les Bouddhas du Mahâyâna d'Extrême-Orient* : *Vairocana*.

Paul Pelliot : *Sur l'interprétation des marques des porcelaines chinoises.*

Ajit Ghose : *Le développement de la peinture jaïne.*

A. K. Coomaraswamy. *Notes sur la peinture mogole* (nombreuses et charmantes reproductions).

Claude du Bois-Reymond : *Mu Lan, la vierge-héroïne chinoise.*

Etc.

ÉCHOS DES GROUPEMENTS ORIENTALISTES

L'Association française des Amis de l'Orient se montre, cette année, très active sous l'impulsion de sa secrétaire Mlle Gardet.

Mlle Kikou Yamata, qui avait à la fin de 1927 donné deux conférences sur *Le Roman du Prince Genji* et sur *La poétesse Komachi*, nous a parlé le 14 janvier du courtisan *Narihira et son roman poétique.*

Le 26 janvier avait lieu une séance de *Danses Géorgiennes.*

Le 25 février, conférence de M. Gaudefroy-Demombynes sur *La Prière Musulmane.*

Le 28 mars, M. Félicien Challaye a fait une causerie intitulée : *Quelques souvenirs sur le Nô.*

Pour le 26 avril est annoncée une conférence de M. A. Moret sur son *Voyage au Brésil.*

Le *thé mensuel* de février a été honoré de la présence de M. Bernelot Moëns, l'anthropologiste néerlandais, et d'un grand nombre de personnes de tous les pays et de toutes les races venus pour l'entendre et le féliciter.

Le *Musée Guimet* a reçu la visite de LL. MM. le roi et la reine d'Afghanistan (29 janvier).

La nouvelle salle Louis Delaporte a été inaugurée le 14 mars. Elle contient : 1o) les acquisitions récentes du Musée en matière de sculpture hindoue ; la

plupart des écoles (bronzes dravidiens, sculptures en pierre de Mathurâ, Orissa, sculpture Pallava, et surtout l'école d'Amarâvatî) y sont représentées; 2° de très beaux morceaux de sculpture khmère et chame, dont beaucoup étaient auparavant conservés au Trocadéro dans le musée d'art khmer, où le voisinage des moulages leur faisait du tort.

La *Société des Fouilles Archéologiques* a tenu le 18 janvier son assemblée au Musée Guimet; le comte du Mesnil du Buisson a donné une conférence intitulée *En route vers Qatna, métropole de l'âge du bronze en Syrie.*

Le *Verein der Freunde Asiatischer Kunst und Kultur* de Vienne a donné le 3 mars, à l'Université, une conférence du professeur Eugen Oberhummer, intitulée : *Tempel und Theater in Siam*, suivie d'une réunion amicale dans les salons de l'Hôtel Régina. Cette Association publie un bel Annuaire. (V. ci-dessus).

L'India Society (3 Victoria St., London, S. W. 11), développe son activité de la façon la plus heureuse. Nous rendons compte (plus haut) du dernier volume qu'elle vient d'offrir à ses membres (*The Bagh Caves*) et du bulletin semestriel, *Indian Art and Letters*, qu'ils reçoivent également pour la cotisation modique d'une guinée par an (une guinée et demie à partir de l'année prochaine).

Les conférences de 1927 furent celles de Mlle Suzanne Karpelès (6 janvier) : *The Influence of Indian Civilization in Further India*; de M. Edward Thompson (7 avril) : *Some Vernacular Elements in Bengali Literature.*

Les littératures en vernaculaire feront l'objet d'une série d'articles.

En 1928 ont déjà été données deux conférences : *Persian Literature as illustrated in Persian and Indian Painting*, par Sir Thomas Arnold (31 janvier) et *Traditional Architecture as developed in Southern India*, par M. H. Lanchester (13 mars).

L'India Society a également organisé des visites aux collections hindoues du Victoria and Albert Museum, aux dessins du British Museum, etc.

Son Assemblée Générale annuelle vient de décider officiellement d'étendre l'activité de la Société à tous les pays qui ont été influencés par la civilisation indoue : Java, Siam, Indochine, Afghanistan, Perse, etc. Elle a nommé M. Pelliot Vice-Président d'honneur.

ÉCHOS DIVERS

M. Henri Valentino vient d'achever un ouvrage de vulgarisation sur Hinan-tsang, qui commencera à paraître à partir du 15 mai dans la *Nouvelle Revue* (80, rue Taitbout). (*Voyage d'un pèlerin chinois dans l'Inde des Bouddhas*).

Un recueil intitulé *Feuilles de l'Inde*, auquel tous les penseurs, savants et lettrés de l'Inde contemporaine ont apporté leur collaboration, paraîtra prochainement à la Librairie des Lettres et des Arts, 150, boulevard Saint-Germain.

EXPOSITION. — M. Edouard Larcade exposera dans son hôtel gothique, 102, rue du Bac, du 12 au 16 juin, sous le patronage et au bénéfice de la Société des Amis du Louvre et de l'Œuvre de l'Union des Arts, son importante collection de porcelaines bleu-turquoise des époques Ming et Kang-Hi.

GÉOGRAPHIE. — Nous lisons dans le *Mercure de France* du 15 février 1928, p. 196 : *L'Afghanistan est un pays mystérieux situé du côté du Golfe Persique; à part les spécialistes de la géographie, presque aucun Français ne connaît ni les limites ni la dimension de ce singulier royaume qui ressemble à ceux que Gulliver visita* » (?).

Voilà ce qu'écrit M. R. de Bury, au début de son compte rendu d'un article de M. F. Toussaint.

CINÉGRAPHIE

Un film comme *Chang* mérite d'être salué au passage dans la *Revue des Arts Asiatiques*. Un article relatif à sa confection avait paru dans *Asia*, l'excellent périodique américain, en juin 1927, et nous avions déjà admiré je ne sais quelle tendresse humaine, quel sentiment de la vie animale et de la nature qui semblaient inspirer les opérateurs, et qui sont le reflet assez fidèle de l'âme hindoue telle que nous la pouvons connaître par l'art et la littérature des pays soumis à son rayonnement.

Le film nous montre une famille laotienne vivant à la lisière de la jungle, dans sa maison en vannerie haut perchée, avec ses animaux domestiques, buffle, veau, chèvres, chien et surtout le singe familier, un gibbon qui tient, pourrait-on dire, le rôle principal. C'est une heureuse idée que de confier à un singe tous les jeux de physionomie, objet des *close-ups* qui sont ordinairement si ennuyeux dans l'art des cinéastes.

Une panthère vient dévorer les chèvres de Krou ; on nous montre comment il la capture et la tue. Puis c'est la chasse aux autres bêtes de la forêt. On ne conçoit pas comment elles ont pu être « tournées », apparemment en liberté complète. Les sous-bois, les éclairages naturels, sont merveilleux. On voit aussi de beaux corps humains en action, par exemple lorsque les paysans retirent d'un piège un jeune éléphant. Mais les morceaux de film admirables sont comme toujours sabotés à plaisir par un projectionniste qui tourne beaucoup trop vite ; les critiques cinégraphiques des grands journaux ne pourraient-ils protester ? Un immense troupeau d'éléphants qui détruit le village et que l'on amène dans une palissade constitue encore un épisode d'une grande beauté, et témoigne d'une singulière ingéniosité de la part des opérateurs, même si les bêtes ne sont pas toutes authentiquement sauvages. Il y aurait une jolie étude à faire (si elle n'a pas déjà été faite) des influences de la morphologie animale sur l'âme humaine. *La majesté des éléphants et le goût des choses éternelles....*

On regrette l'entassement invraisemblable sur la famille de Krou, des malheurs pour rireet une fuite dans la forêt qui est d'assez mauvais goût. « Ces pauvres indigènes toujours en lutte contre les bêtes féroces ! » disaient autour de nous des spectateurs émus. Dans cette splendeur de mouvements animaux et de lumière solaire, seul le drame factice les avait touchés ! On a l'impression que le film a été tripatouillé par des professionnels beaucoup moins cultivés et moins artistes que ceux qui l'avaient pris.

Le Secrétaire de la Rédaction prie instamment les Lecteurs et Correspondants de la Revue de lui faire part :

1° De toutes les manifestations orientalistes en France et à l'Etranger ;

2° Des ouvrages d'orientalisme, surtout des ouvrages de vulgarisation, projetés ou en préparation. Il y a en effet le plus grand intérêt à éviter le double emploi et les similitudes de titre qui sont si fâcheuses pour tous les intéressés.

CAKRA ET TRIÇŪLA [1]

Parmi les objets cultuels mentionnés dans les traités d'iconographie brahmanique figure une représentation de la roue symbolique (*cakra*) considérée non pas en sa qualité d'attribut de Viṣṇu, mais comme une représentation indépendante ; c'est le *Sudarśana cakra*, dont le Musée Guimet possède un bon exemplaire (hauteur totale 0 m. 65, diamètre du cakra 0 m. 28) et qui symbolise, d'après l'*Ahirbudnyasaṃhita* (2) « la pensée de Parabrahman lorsqu'il conçut l'idée de se répandre dans l'espace, provoquant ainsi l'existence de l'univers. Cette pensée de l'Etre Suprême qui est indestructible est appelée Sudarśana ». Au centre du cakra, supporté par deux lions adossés, apparaît le *Kirtimukha* qu'auréolent seize rayons (même nombre que dans les cakra bouddhiques) fusiformes.

Nous pouvons faire placer en regard de cette représentation vishnouïte, le magnifique trident (hauteur 0 m. 55, largeur 0 m. 36) qui figure dans la collection du capitaine Tremeau. Ce n'est pas un *sudarśana triśūla*, pas plus qu'une représentation anthropomorphe connue sous le nom d'*Ayudha-puruṣa* (3), c'est en fait une sorte de palladium évoquant à la fois la puissance de Śiva et l'action d'une déesse, satellite du grand dieu, Sītalā devī, qui reçoit dans l'Inde méridionale les noms de Mariamma et de Māriyatale. Sītalā devī est la déesse de la petite vérole (4) et des maladies contagieuses ; le trident muni de son image est porté dans les processions qui sont faites alors que sévissent des épidémies. La représentation de la déesse à la chevelure hérissée est placée au milieu de la branche médiane du trident. La posture adoptée est le *sukhāsana* : une jambe repliée, une jambe pendante. La déesse portait à droite le lacet (*paśa*), actuellement brisé, on aperçoit dans sa main droite avant le trident ; à gauche le cobra et le crâne (*kāpala*). Les deux branches extrêmes du trident qui s'incurvent élégamment pour rejoindre la branche médiane, sortent de la gueule de deux monstres marins (*makara*) prenant appui sur un petit socle simulé orné à sa base d'un décor de feuilles de lotus et reposant sur un plateau quadrangulaire. Les *makara* sont traités dans un très beau style rappelant de très près les compositions décoratives traditionnelles qui ont cours à Ceylan (5) (*tiringitalai*). L'ensemble affecte une forme particulièrement élégante, de proportions très harmonieuses, rappelant les tridents de style pallava (6) ; nous nous trouvons vraisemblablement en présence d'une œuvre remontant au XIIIe ou au XIVe siècle.

J. HACKIN.

---

(1) Voir planche XVIII, fig. 1 et 2.
(2) Cité par Gopinatha RAO, *Elements of Hindu Iconography*, vol. I, Part I, p. 27.
(3) Gopinatha RAO, *Elements of Hindu Iconography*, vol. I, Part I, p. 288.
(4) H. Krishna SASTRI, *South Indian Images of Gods and Goddesses*, p. 223-224.
(5) Voir A. K. COOMARASWAMY, *Teaching of drawing in Ceylon*. Ceylon National Review, 1907, p. 304, fig. 3.
(6) JOUVEAU-DUBREUIL, *Archéologie du Sud de l'Inde*, t. II, p. 20, fig. 3.

LES FOUILLES

DE LA DÉLÉGATION ARCHÉOLOGIQUE FRANÇAISE

A HAḌḌA (AFGHANISTAN)

MISSIONS FOUCHER — GODARD — BARTHOUX (1923-1928) (1)

L'un des premiers sites archéologiques qui retint l'attention de M. A. Foucher lorsqu'il pénétra en Afghanistan (1922) fut celui de Haḍḍa. Haḍḍa, modeste village situé à 8 kilomètres au sud de Jelālābād, avait été aux temps bouddhiques un lieu de pèlerinage célèbre ; les voyageurs chinois Fa-hian (ve siècle après J.-C.) et Hiuan-tsang (VIIe siècle) l'avaient visité ; tous deux mentionnent les reliques particulièrement vénérables qui attiraient à Hi-lo (2) la multitude des pèlerins (3). Ruinée, comme tant d'autres villes de cette contrée, par les invasions, Haḍḍa n'était, au début du siècle dernier, qu'une misérable bourgade, signalée cependant à l'attention des premiers explorateurs européens par les stūpas ruinés qui l'entourent ; ces stūpas furent d'ailleurs les premières victimes de la curiosité européenne. De la terrasse du *Khaesta tope* (le beau stūpa), les voyageurs W. Moorcroft et G. Trebeck (1824) purent apercevoir Haḍḍa et les tertres qui marquent l'emplacement de ses sanctuaires. Le « général » A. Court visita Haḍḍa en 1827, alors qu'il était l'hôte du *nawab* Jawar Khān, frère de Dost Mohammed Khān, émir d'Afghanistan. « A trois *krours* vers le sud (de Jelālābād) », remarque le voyageur français dans ses mémoires, « sont les ruines de Heddé qui sont fort anciennes, et où sont quelques antiques coupoles » (4). Les sites voisins et le village même de Haḍḍa furent explorés, de 1834 à 1837, par le voyageur américain Ch. Masson et le Dr Honigberger (5) qui s'attaquèrent plus spécialement aux stūpas et à leurs dépôts de reliques et de monnaies anciennes. La troisième section du mémoire de Masson intitulé *Topes and Sepulchral Monu-*

---

(1) Voir planches XIX à XXV, figures 1-37.

(2) Hi-lo pourrait être une transcription de Hilā, prononciation locale pour Śilā qui serait le nom ancien de Haḍḍa (Th. WATTERS. *On Yuan Chwang's Travels in India* (629-645 A. D.), vol. I, p. 190.

(3) Th. WATTERS. *On Yuan Chwang's Travels in India*, vol. I, pp. 184, 188.

(4) *Mémoires inédits du général* A. COURT, vol. 3, p. 115.

(5) H.-H. WILSON. *Ariana Antiqua. A descriptive Account of the Antiquities and Coins of Afghanistan : With a Memoir on the buildings called Topes*, by C. MASSON, Esq., London, 1841.

ments of Hidda (1) est consacré aux recherches opérées dans la localité, il y est fait allusion aux idoles mises au jour par les fouilleurs ; « elles sont petites », nous dit Masson, « et d'un même type, de 6 à 8 pouces de hauteur et consistent en une solide tête moulée posée sur un corps de terre, de telle façon que les têtes seules peuvent être enlevées ; ces idoles sont assises et vêtues de draperies plissées et leur chevelure s'ordonne en rangs de boucles » (2). L'identification du Hi-lo de Hiuan-tsang avec la moderne Haḍḍa fut proposée dès 1839, par l'orientaliste E. Jacquet (3) qui soulignait en ces termes l'importance du site : « La détermination de ce point me paraît être d'une grande importance, parce que j'ai des motifs de croire que le nom de Hiddah conserve, sous cette forme légèrement altérée, celui d'une ville célèbre dans les premiers siècles de notre ère, celle de Hirah (Hi-lo des auteurs chinois) ou ville du crâne, qui empruntait son nom à une précieuse relique du Bouddha ». Le labeur des chercheurs fut interrompu par les événements tragiques de 1841-1842, de telle sorte que les fouilles chômèrent de 1842 à 1877 ; il fallut la présence dans les environs de Jelālābād de Sir Louis Cavagnari (4), le signataire du traité de Gandamak (mai 1879), et celle de William Simpson, pour que les recherches fussent reprises. Interrompues, une fois de plus, après la ratification du traité de Gandamak et le retrait des troupes britanniques, les fouilles de Haḍḍa figurèrent en première urgence au programme de travail élaboré, en 1922, par M. Alfred Foucher, chef de la délégation archéologique française en Afghanistan ; le savant français prolongeait ainsi très opportunément ses investigations gandhâriennes. M. Foucher avait d'ailleurs accordé une attention toute particulière aux remarquables résultats obtenus sur le site voisin de Taxila (5) par Sir John Marshall, directeur général du Service archéologique de l'Inde. Les sujets découverts à Taxila et à Haḍḍa présentent, dans certains cas, une telle parenté de formes, que nous ferons fréquemment usage, au cours de cette étude, des éléments de comparaison fournis par les ruines de Taxila et par un autre site, plus proche de la frontière afghane, celui de Takht-i-Bāhi où le regretté D. B. Spooner exécuta, en 1907, des fouilles particulièrement fructueuses (6). A Taxila, comme d'ailleurs à

(1) *Ariana Antiqua*, pp. 55, 117.

(2) *Ariana Antiqua*, p. 113.

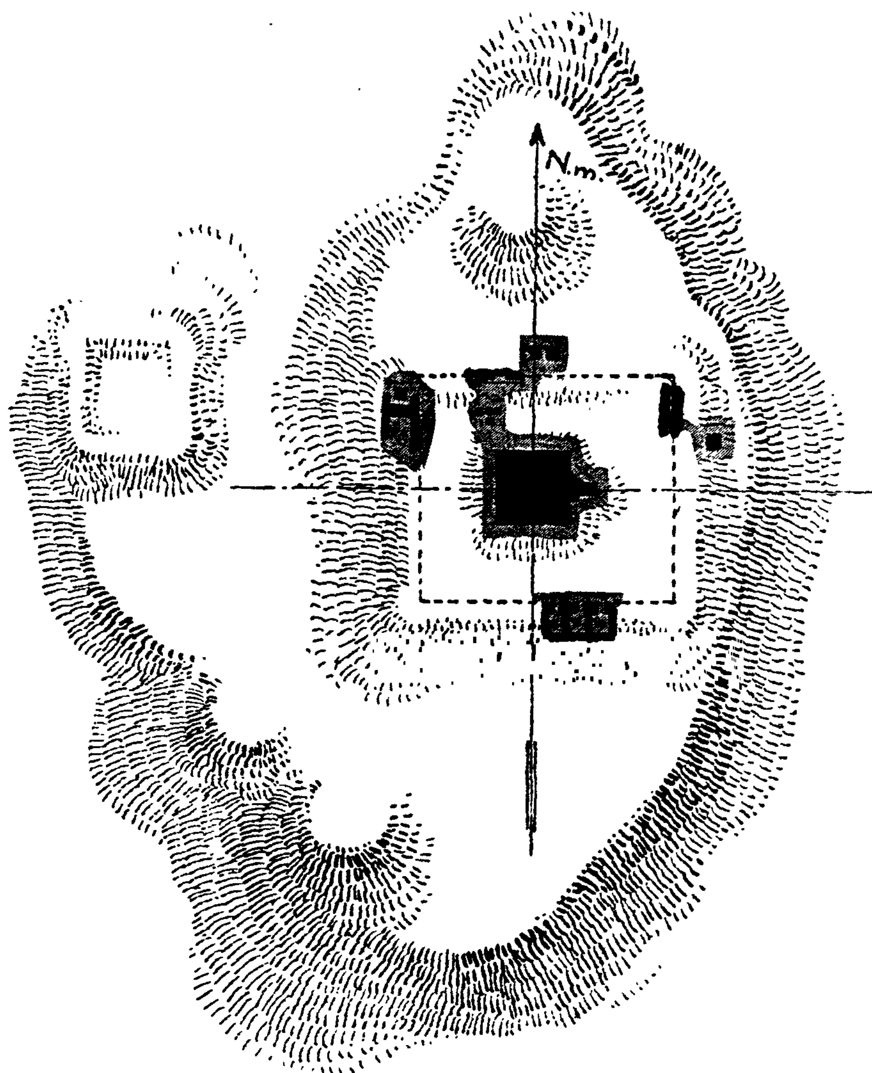
(3) E. Jacquet. *Mémoire sur les découvertes archéologiques faites dans l'Afghanistan*, par M. le Dr. Honigberger, *Journal Asiatique*, 1834, p. 381, n° 1. Au sujet de la rencontre de Masson et du Dr. Honigberger, voir *J. A.* 1836, p. 246.

(4) Sir Louis Cavagnari, né à Stenay (Meuse), le 4 juillet 1841, périt assassiné, le 3 septembre 1879, à Kaboul où il s'était rendu en qualité de résident de S. M. Britannique, conformément aux clauses du traité de Gandamak.

(5) « Les ruines de Taxila sont situées immédiatement à l'est et au nord-est de Sarai-Kala, un nœud de voies ferrées, à vingt milles au nord-ouest de Rawal Pindi » (Penjab). Sir John Marshall, K.T., C.I.E., M.A., *A Guide to Taxila*, Calcutta, 1918, in-12. - A. Foucher. *The decoration of the stuccoed stupās*, *Memoirs of the Archæological Survey of India*, n° 7, pp. 23, 39.

(6) Neuf milles au nord de Hoti Mardan, province frontière du Nord-Ouest (N.W.F.P.) au centre de la contrée habitée par les Yusufzaï. Voir *Archæological Survey of India, Annual Report* 1906-1907, pp. 136, 137.

Takht-i-Bāhi, le stuquage est très fréquemment employé dans l'ornementation des stūpas, ce qui est également le cas à Haḍḍa. Nous avons exposé les raisons qui militaient en faveur d'une prospection immédiate de ce site de Haḍḍa, dont M. A. Foucher avait reconnu et signalé l'intérêt. Les premiers sondages entrepris en 1923 par MM. A. Foucher et A. Godard portèrent sur les dépendances d'un ancien couvent situé à peu près au centre de la vieille ville, sur le *Teppé-Kalân* (le grand Tertre) de Masson. Les premiers résultats furent à ce point encourageants que M. Godard n'hésita pas à entre-



PLAN N° 1. — Haḍḍa. Plan du Teppé-Kalân et des sondages exécutés par M. Godard en mars 1923.
En grisé, les tranchées.



Fig. 1
Sudarśana cakra. *(Musée Guimet)*.

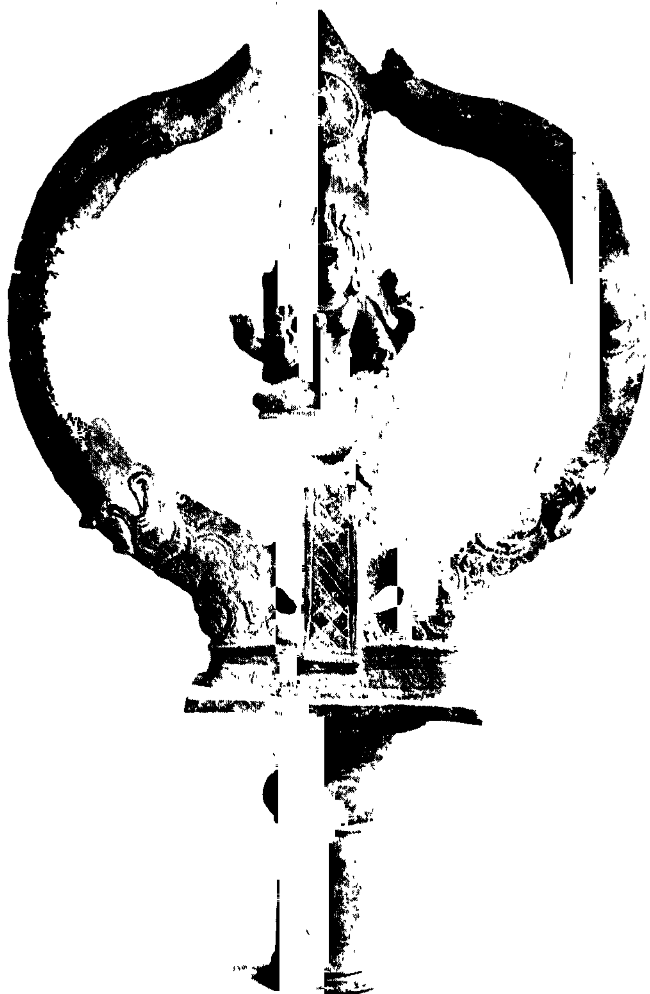


Fig. 2.
Triśula avec image de Sitala devi *(Coll. du capitaine Tremeau)*.

CAKRA ET TRIÇULA

Planche XVIII



Fig. 1



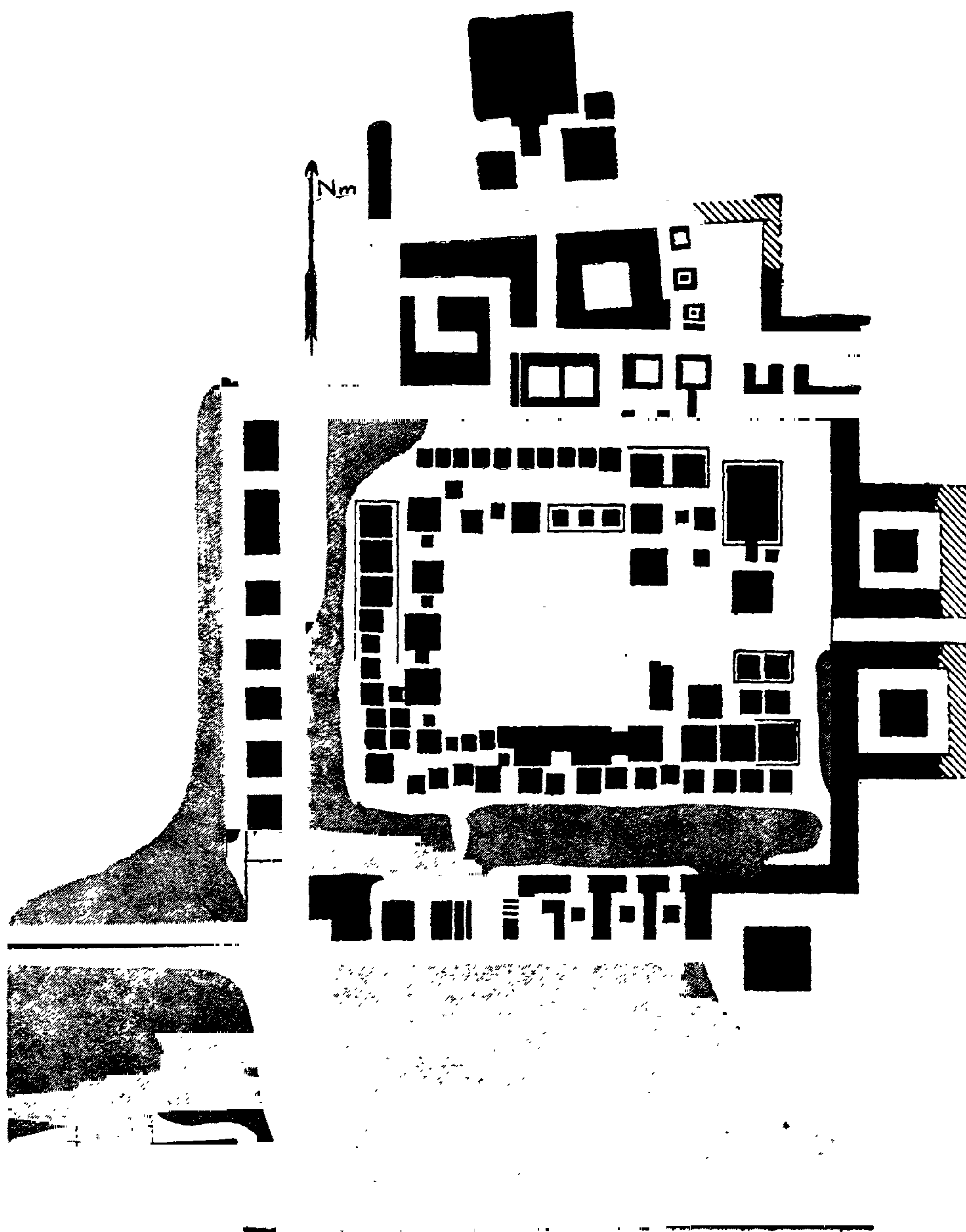
Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



PLAN N° 2. — État des fouilles de Hadda au 6 avril 1927, d'après le plan de M. Barthoux. En grisé, décombres.

prendre d'importants travaux de déblaiement : les objets mis au jour permirent à M. Foucher de tirer cette conclusion que de « Jelālābād (Afghanistan) à Rawal-Pindi (Penjab) nous avons affaire à une seule école artistique ». Les travaux poursuivis par M. Godard pendant une durée de deux mois assurèrent une délimitation rapide d'un groupement de cellules ordonnées suivant un plan quadrangulaire et encadrant un grand stūpa central. « Chacune de ces cellules, remarque M. Godard (1), abritait un petit stūpa richement décoré de pilastres et de bas-reliefs. Aux murs, dans l'embrasure des portes et même le long des murs de la cour s'adossaient un grand nombre de statues du Bouddha de toutes dimensions et d'époques diverses, serrées les unes contre les autres, les plus petites devant les plus grandes. La cour elle-même, autour du grand stūpa central, est littéralement pleine de stūpas plus petits. L'endroit, tant par la qualité que par la quantité des statues et des monuments votifs, est un véritable musée d'art gréco-bouddhique » ; il convient de remarquer que si la décoration des stūpas est très proche de celle des monuments analogues de Taxila et de Takht-i-Bāhi, « certaines des statues retrouvées à Haḍḍa n'ont au point de vue artistique que peu d'égales jusqu'à présent dans la partie indienne du Gandhāra », témoin le Bouddha en marche de la fig. 11, pl. XXI. « Cette statue », remarque M. Godard, « n'était malheureusement qu'un noyau de terre crue recouvert d'une mince pellicule de mortier de chaux; nous l'avons vue avec douleur se désagréger à l'air libre, puis tomber en poussière, peu de temps après sa découverte. Une photographie — tout ce qui en reste — nous permet cependant d'en garder le souvenir. L'élan du corps est admirable. Les draperies ont l'épaisseur et, en même temps, la légèreté des draperies grecques de la meilleure époque. Les pieds nerveux sont d'une beauté de dessin et d'une perfection d'exécution auxquelles les œuvres gréco-bouddhiques, trop souvent lourdes et molles, ne nous ont pas habitués (2). » La prospection faite par MM. Foucher et Godard leur permit d'apprécier l'importance du site; « la peine que l'on prendrait d'y fouiller sérieusement », écrivait M. Godard, « serait récompensée par de magnifiques découvertes (3) ». L'obligation où il se trouvait d'exécuter son programme de prospection dans des délais très courts obligea M. Godard à délaisser ce premier chantier pour se transporter à Bāmiyān.

Les résultats obtenus dès la reprise des fouilles de Haḍḍa, par M. J. Barthoux, au début de l'année 1926, justifièrent pleinement le pronostic de M. Godard. Malheureusement M. J. Barthoux vit se renouveler l'acte de vandalisme dont M. Godard avait déjà fait la triste expérience : fanatisée par les mollahs locaux, une partie de la population vint détruire, en février 1926, les objets mis au jour par notre délégué. Faisant preuve d'une remarquable téna-

(1) *Exposition de récentes découvertes et de récents travaux archéologiques en Afghanistan et en Chine*, Paris 1925, pp. 16, 17.

(2) *Ibid.*, pp. 12, 13.

(3) *Ibid.*, p. 17.

cité, M. J. Barthoux n'en reprit pas moins ses recherches dès le début de l'année suivante ; les meneurs de l'entreprise iconoclaste ayant été l'objet d'un châtiment exemplaire, le délégué archéologique français put poursuivre ses investigations sans être autrement inquiété. Conduites avec une parfaite maîtrise, sur l'emplacement même où M. A. Godard avait exécuté ses premiers sondages, les fouilles donnèrent de magnifiques résultats. Un à un, M. Barthoux dégagea les petits stūpas placés dans l'espace compris entre le quadrangle de cellules et le grand stūpa central ; il suffit pour se rendre compte de l'importane du travail entrepris et mené à bonne fin de comparer les levés de plans 1 et 2, exécutés l'un par M. A. Godard, l'autre par M. Barthoux. A cette tâche délicate et fatigante de directeur des fouilles, qui exigeait une présence ininterrompue sur le chantier pendant la durée des travaux, M. Barthoux ajoutait le labeur du topographe et du photographe ; c'est dire le mérite de ce remarquable effort, heureusement couronné par d'appréciables résultats (1).

***

Les fondations bouddhiques de Haḍḍa, contemporaines de celles de Taxila (IIIe - VIIIe siècle ap. J.-C.) révèlent de nombreux éléments tributaires des influences hellénistiques ; certains types évoquent une indéniable ascendance classique ; il nous suffit de rapprocher — le traitement de la chevelure entrant seul en ligne de compte — tel rejeton attardé de l'art classique (fig. 2, XIX) de la belle tête grecque d'Asie Mineure qui figure dans les collections du Musée Guimet (fig. 1) et de la tête mutilée découverte par M. Paul Pelliot à Tumshuq (fig. 8) pour nous convaincre que Haḍḍa tient honorablement son rôle d'intermédiaire entre les modèles hellénistiques et les productions abâtardies des ateliers du Turkestan. Point n'est besoin de pousser jusqu'au Turkestan pour découvrir des exemples d'une déformation progressive des thèmes hellénistiques ; les couvents et les sanctuaires de Haḍḍa nous fournissent la matière de nombreuses et suggestives comparaisons. Revenons au type classique (fig. 2) que nous avons rapproché de notre tête grecque d'Asie Mineure (fig. 1) ; nous avions déjà noté une tendance au schématisme dans le traitement de la chevelure, cette tendance s'accentue encore dans un nouvel exemple (fig. 3) ; cet intermédiaire aux mèches uniformément repliées nous permet de passer à deux autres types qui nous montrent des boucles parfaitement arrondies (fig. 5 et 6, pl. XX) ; nous aboutissons enfin au traitement stéréotypé de la boucle en colimaçon (fig. 7) qui, se substituant aux ondes classiques, finit par couvrir complètement la tête des Bouddhas (fig. 10, Bouddha du Musée de Peshawar). La tête

(1) Le dégagement de ce premier site terminé, M. J. Barthoux s'est résolument attaqué aux teppés situés soit à Haḍḍa, soit dans le voisinage immédiat de Haḍḍa : Teppé-i-Kafariha, Gar-Nao, Pratès, Bagh-Gai, Deh Ghoundi, Chakhil-i-Ghounidi. L'exploration de chacun de ces sites a fait l'objet d'un rapport détaillé ; nous publions dans ce même numéro celui qui concerne Bagh-Gaï.

de Silène que nous reproduisons ensuite (fig. 12, pl. XXI) peut se comparer à celle du Silène Atlante du théâtre d'Athènes (1). Tout aussi classique nous apparaît le Bouddha (fig. 20, pl. XXII) qui s'enlève en relief vigoureux sur la paroi de l'une des cellules dégagées par M. Barthoux ; qu'il nous suffise de rappeler ici que M. Foucher, d'accord avec les historiens de l'art chrétien — M. L. Bréhier en particulier (2) — a déjà confronté le Bouddha « gréco-bouddhique » et le Christ « gréco-chrétien » issus, l'un et l'autre, d'un type classique du répertoire de la statuaire hellénistique et dont le Sophocle du Musée de Latran fournit une bonne illustration. Voici un génie (fig. 19) qui destine à quelque Bouddha les fleurs recueillies dans son manteau. Rappelons que les peintures de Bāmiyān nous ont déjà montré ce porteur d'offrandes, mais à Bāmiyān « le geste de la main gauche subsiste dans tous les médaillons de la frise alors même que le génie ne fait aucune offrande » (3).

Nous ne consacrerons aux têtes de Bouddha reproduites ici (fig. 4 et 9) qu'un très bref commentaire ; tout ayant été dit sur ce sujet, en termes excellents, par M. A. Foucher et par Sir John Marshall, qu'il nous suffise de rappeler que les deux têtes reproduites trouvent des répliques fidèles parmi les objets découverts à Taxila (Sir John Marshall) (4). M. Barthoux a mis au jour toutes les variétés connues de ces têtes de Bouddhas, toutes sauf la tête à la chevelure disposée en petites mèches roulées en spirales, tournées vers la droite, le type même adopté par l'iconographie postérieure (fig. 10).

Haḍḍa nous a également révélé des fragments de scènes biographiques : voici (fig.18, pl. XXII) une composition intéressante représentant les préparatifs du « Grand Départ » : le fidèle écuyer Chandaka s'approche du lit où Gopā repose endormie et présente au Bodhisattva le casque dont il doit se coiffer pour la dernière fois. Cette composition inscrite dans un arc elliptique échappe déjà aux influences de l'école du Gandhāra ; le masque de l'écuyer est particulièrement significatif avec ses pommettes saillantes, ses orbites creusées et le surplomb si parfaitement modelé de l'arcade sourcilière. L'artiste a su tirer le meilleur parti possible de la matière éminemment plastique qu'est le stuc ; dans le groupement même des personnages il se libère partiellement de la contrainte traditionnelle : l'attitude du Bodhisattva : main droite appuyée sur le genou, les deux jambes repliées, n'est pas strictement celle que les sculpteurs du Gandhāra ont adoptée : main droite levée, jambes pendantes (5). Remarquons aussi le torse un peu épais, mais si soigneusement modelé. Les deux ornements qui figurent dans la chevelure de l'épouse endormie, croissant

---

(1) A. W. Lawrence, *Later Greek Sculpture and its influence on East and West*, London 1927, pl. 65.

(2) L. Bréhier. *L'art chrétien*, Paris 1918, pp. 52, 53 et fig. 16.

(3) A. et Y. Godard, J. Hackin. *Les antiquités bouddhiques de Bāmiyān*, Paris 1928, p. 17.

(4) Sir John Marshall. *Excavations of Taxila. The stupas and monasteries at Jaulian.* (*Memoirs of the Archæological Survey of India*, n° 7), pl. IV c.

(5) A. Foucher. *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra*, I, fig. 179 et 180 à



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

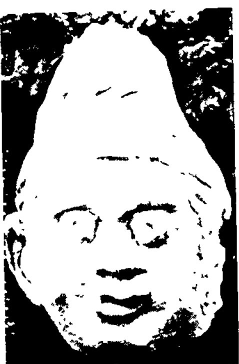


Fig. 17

de lune et disque solaire, se rencontrent déjà sur un autre spécimen provenant également de Haḍḍa, ils évoquent l'un et l'autre d'indéniables influences iraniennes. De Gopā nous n'apercevons que la tête et les seins opulents placés très haut, particularité commune aux donatrices de Kīzīl. L'écuyer Chandaka pénètre « tout comme un vieux chambellan (*kañcukin*) » (1) dans l'appartement des femmes, son visage exprime une soumission résignée. Les deux coiffures, celle que Chandaka présente au Bodhisattva et celle qu'il porte, sont singulières ; la coiffure du jeune prince n'est pas plus un turban qu'un diadème, c'est un casque pourvu de l'ornement circulaire, vraisemblablement emplumé, que nous rencontrons souvent à Mathurā. La coiffure de Chandaka est une sorte de bonnet de forme inusitée.

Les couvents de Haḍḍa possédaient également des représentations de l'épisode fameux de l'assaut de Māra, le Satan bouddhique. M. Barthoux a eu la rare bonne fortune de découvrir un grand nombre de petites statuettes se rapportant à cette scène bien connue ; ces fragments rappellent par leur variété d'aspect les représentations de démons figurant dans la scène de tentation découverte dans les grottes des Mille Bouddhas de Touen-houang par M. Paul Pelliot. Rappelons à ce propos que les recherches poursuivies en 1907 à Takht-i-Bāhi par le regretté D. B. Spooner ont fourni environ cinq cents fragments de stuc parmi lesquels une représentation détachée d'une scène de tentation (face abdominale d'un suppôt de Māra) (2). Taxila ne nous livre qu'une seule pièce de comparaison, une tête humaine pourvue d'une oreille d'éléphant (3). En fait, cette tête devait appartenir à la figuration d'une scène de tentation. Voici un spécimen identique provenant de Haḍḍa (fig. 21) ; nous reproduisons également deux monstres cornus (fig. 22-23, pl. XXII) : l'un expectorant, semble-t-il, ses poumons, l'autre exhibant une langue démesurément longue (4). Les deux exemples seraient dignes de figurer, côté démons, dans une scène de jugement dernier (5). Ailleurs, c'est le type classique du *yakṣa*, à la bouche tordue, aux yeux ronds exorbités, à la chevelure hérissée ; des crocs apparaissent parfois à la commissure des lèvres (fig. 13, 17), parfois aussi, le monstre agrandit en l'étirant une bouche déjà demesurée (fig. 26) ; ce type figure d'ailleurs dans la grande scène de Touen-houang, ainsi que le démon décapité qui tient sa tête (fig. 27). Aussi monstrueux apparaît un autre suppôt de Māra laissant apercevoir dans sa bouche ouverte une autre face de démon (fig. 24). Nombreuses sont les têtes de squelettes. Quelques faces, moins horribles, accusent un sens rare du pittoresque et poussent le rendu des caractéristiques ethniques jusqu'à des caricatures pleines d'humour. Voici (fig. 35, pl. XXIV) une sorte de roi biblique et toute une série de barbares (fig. 28, 29, 31) ; d'autres têtes s'apparentent

(1) A. Foucher, *op cit.*, I, p. 353.
(2) A. S. I. R. 1906-1907, p. 137, fig. 3.
(3) *Memoirs of the Archæological Survey of India*, n° 7, pl. XXIII, c., n° 186 b.
(4) *Lalita-Vistara*, ch. XXI.
(5) Tympan du portail du beau Dieu, Reims ; tympan du grand portail, Bourges, etc.

très nettement à certains types, également barbares, qui nous sont connus par les statuettes funéraires chinoises d'époque Wei ou T'ang (fig. 32). Le démon aimable, plein de joliesse, côtoie les pires horreurs ; cet aimable éphèbe (fig. 38) qui caresse un crâne évoque les grâces mièvres d'un angelot du Bernin. Voici, dominant ce grouillant ensemble, une figure émouvante (fig. 37) qui s'élève vraiment à l'universel; si le corps se dissimule dans l'enveloppement d'une longue houppelande à capuchon, c'est, semble-t-il, pour accentuer une impression de reptilienne souplesse. L'attention se concentre sur le masque, qui est passion et souffrance : c'est un tentateur qui met en œuvre son suprême artifice sans se dissimuler qu'il est déjà démasqué par le Prédestiné, c'est le démon de la Grande Tentation, un vrai démon, et non point le Māra joli garçon qu'on représente à Amarāvatī, un peu blasé, et qui mélancolise en faisant valoir son aimable anatomie. Ce démon de Haḍḍa est vraiment libéré de toute réminiscence gandhārienne et se situe sur le même plan que les meilleures productions de notre art religieux du moyen âge. De la même souche sont trois représentations, un barbare (fig. 33) aux yeux haut placés, au menton fuyant, le troisième est une sorte de Christ (fig. 34) qui esquisse mystérieusement le geste d'un Harpocrate alexandrin. Notons également un certain nombre de figures féminines aux cheveux bouclés apparentées à certaines têtes découvertes à Taxila (1), ainsi qu'une intéressante série de guerriers (fig. 16). Les figures 14 et 15, pl. XXI, nous montrent des casques d'une forme singulière déjà signalée par M. A. von Le Coq (Kīzīl, VIIIe siècle après J.-C., et Kiiisch-Simsim) (2) et très ingénieusement rapprochés des coiffures portées par des gardes placés de chaque côté du trône de Lothaire (miniature d'un manuscrit de la Bible, *circa* 845 après J.-C.).

Cette brève étude ne peut donner qu'une bien faible idée de l'étonnante variété des trouvailles faites par M. Barthoux. Le partage des objets découverts a été effectué il y a peu de temps, conformément aux clauses de la convention négociée par M. A. Foucher. Les objets attribués au Musée Guimet y seront exposés. Une étude et un catalogue descriptifs paraîtront dans les *Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan*. L'examen des documents pourra donc se poursuivre dans les meilleures conditions. Les matériaux rassemblés fourniront, nous n'en doutons pas, la matière d'une étude intéressante, riche en enseignements : certaines des trouvailles de Haḍḍa représentent, en effet, des éléments neufs et non point des copies serviles, caricatures d'un classicisme attardé et dérouté. Le rôle des coroplastes de Haḍḍa peut se comparer à celui qu'ont tenu, du VIIIe au XIe siècle, les stucateurs du Nord de l'Italie et de la France (3) en renouvelant le répertoire des sculpteurs sur pierre. Certaines œuvres de Haḍḍa sont sans doute

(1) *Memoirs of the Archæological Survey of India*, n° 7, pl. XX m et n et p. 45, nos F 14 et 148 b.

(2) A. von Le Coq. *Bilderatlas*, fig. 78, p. 62.

A. von Le Coq. *Von Land und Leuten in Ost-Türkistan*, pp. 27 et 28, p. 170.

(3) M. Aubert. *La sculpture française du Moyen Age et de la Renaissance*. Paris 1926, p. 8.

contemporaines des plus anciens stuquages français et italiens (VIIIe siècle), car nous ne pensons pas qu'il faille attribuer à l'art gandhārien finissant (début du VIe siècle) les figures étranges, passionnées, vigoureuses, qui constituent la révélation de Haḍḍa. Ce que sont exactement ces sources d'inspiration (revoir fig. 37), barbares évidemment, nous ne sommes pas en mesure de le préciser. Rappelons — et ceci n'est qu'une simple hypothèse — que du VIIIe au IXe siècle, le Gandhāra fut soumis à des conquérants de race turque, et que le pèlerin chinois Wou-K'ong fut témoin des efforts faits à cette époque « pour restaurer les couvents et les stūpas (2) qui menaçaient ruine ».

J. HACKIN.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

(Sauf indication contraire, toutes les pièces proviennent des fouilles exécutées par M. Barthoux à Haḍḍa).

(2) A. FOUCHER. *The decoration of the stuccoed stūpas* (*Memoirs of the Archæological Survey of India*, n° 7), p. 36, n. 1.

Fig. 14. et 15. — Têtes de guerriers casqués, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux), haut. 0 m. 07.

Fig. 16. — Tête et torse de guerrier, Haḍḍa (fouilles Barthoux et phot. Pivot), haut. 0 m. 11.

Fig. 17. — Tête de Yakṣa, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux).

Planche XXII.

Fig. 18. — Les préparatifs du Grand Départ, Haḍḍa, Musée Guimet (fouilles et phot. Barthoux), haut. 0 m. 23.

Fig. 19. — Génie porteur d'offrandes, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux), haut. 0 m. 60.

Fig. 20. — Bouddha en marche, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux).

Planche XXIII.

Fig. 21. — Tête humaine à oreilles d'éléphant, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux).

Fig. 22 et 23. — Monstres cornus, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux).

Fig. 24. — Masque de démon, la bouche ouverte faisant voir un autre démon, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux), haut. 0 m. 10.

Fig. 25 et 26. — Têtes de démons, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux).

Fig. 27. — Démon décapité, Haḍḍa (fouilles Barthoux et phot. Pivot), haut. 0 m. 19.

Planche XXIV.

Fig. 28 et 29. — Têtes de barbares, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux), haut. 0. m. 10.

Fig. 30. — Tête de moine, Haḍḍa (fouilles Barthoux et phot. Gauthier), haut. 0 m. 12.

Fig. 31. — Tête de barbare, Haḍḍa (fouilles Barthoux et phot. Gauthier). haut. 0 m. 11.

Fig. 32. — Autre tête du type de Silène, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux). haut. 0 m. 08.

Fig. 33. — Tête de personnage barbu, Haḍḍa (fouilles Barthoux et phot. Gauthier), haut. 0 m. 10.

Fig. 34. — Personnage barbu portant un doigt à sa bouche, Haḍḍa (fouilles phot. Barthoux).

Fig. 35. — Tête de barbare, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux).

Fig. 36. — Tête de barbare, Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux), haut. 0 m. 08.

Planche XXV.

Fig. 37. — Māra (?), Haḍḍa (fouilles et phot. Barthoux), haut. 0 m. 27.

Fig. 38. — Jeune démon à la tête de mort, Haḍḍa (fouilles Barthoux et phot. Pivot), haut. 0 m. 27.

N. B. — Nous avons indiqué la hauteur des pièces actuellement déposées au Musée Guimet. Dans le texte : Fig. 1 et 2, plans exécutés par M. A. Godard (1923) et par M. J. Barthoux (1927).



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



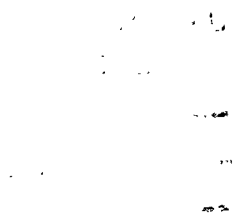
Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



BAGH-GAI [1]

Ce site, dirigé au NW, occupe une superficie de quatre-vingts mètres de côté, en carré.

Il est divisé en trois parties :

1° Une enceinte protégeant des stūpas se pressant autour de l'un d'eux plus important ;

2° Un monastère adjacent au nord-ouest (voir le plan ci-après);

3° Des stūpas isolés, au large, vers le nord-est.

§ 1. — *Première enceinte.*

Enceinte carrée de 40-41 mètres de côté, épaisse de 4 m. 50, bordée intérieurement d'un trottoir de 1 m. 40.

Une porte d'entrée au SW y donne accès et s'ouvre presque en bordure du plateau.

Dans l'angle sud, une sortie en poterne.

Les angles sont consolidés extérieurement par des tours.

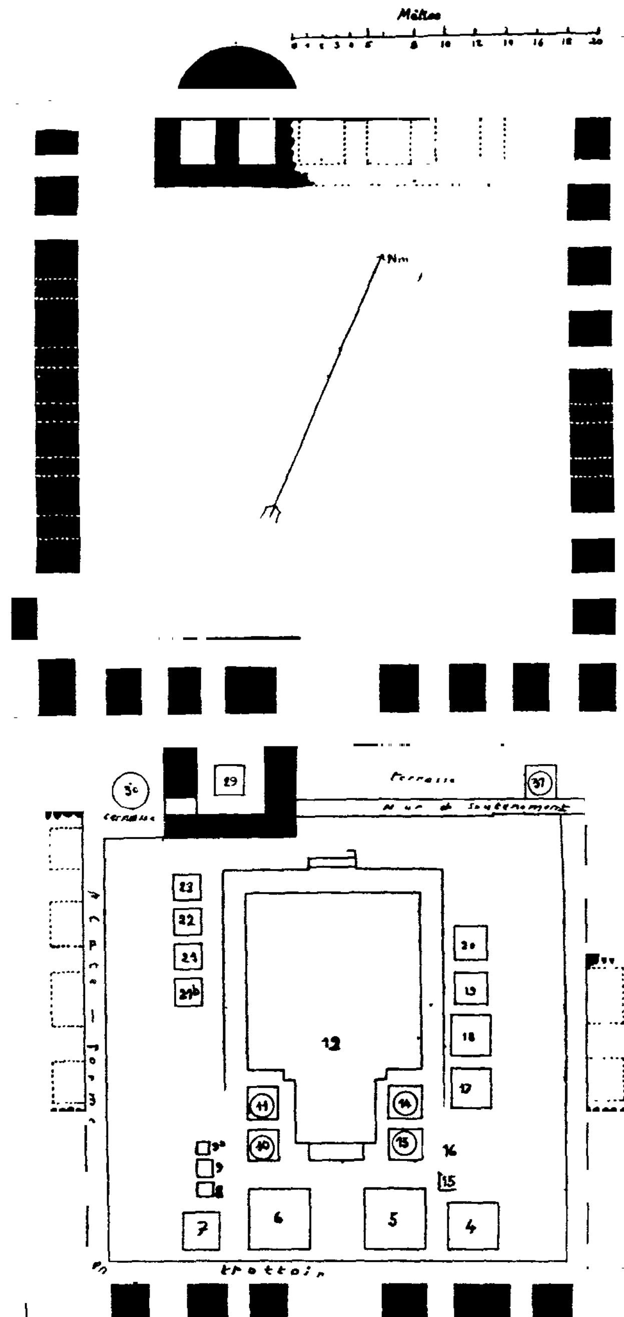
Dans l'épaisseur des murs, donnant sur l'atrium, des niches profondes et larges ont été ménagées à des hauteurs variées. Ces niches, dont les parois étaient recouvertes de personnages (Bouddhas et moines ou nonnes), auraient dû être une mine de statues intéressantes ; malheureusement, celles-ci, exécutées en terre et sable, recouvertes d'un mince enduit de chaux coloriée, n'ont pas résisté à l'humidité du sol. Aucun endroit ne nous a donné d'objet intact ou utilisable.

Le stūpa central est de dimensions inégales (10 m. 90 sur 11 m. 60). L'escalier donne vers l'entrée, donc au SW. et comme dans le Tapa Kalan, un angle saillant est à chaque coin de l'escalier et du stūpa.

Ce dernier est réduit à ses deux corps carrés ornés de colonnettes entre lesquelles, de deux en deux, alternativement sont des niches en ogives à double courbure ou des niches en trapèze. Les espaces occupés par ces niches aussi bien que les espaces plats laissés entre elles sont ornés de Bouddhas accroupis en méditation, les mains enlacées et le plus souvent nues.

Au-dessus de la plate-forme les mêmes niches, mais plus grandes, se présentent et occupent successivement tous les espaces compris entre les colonnes, sans solutions de continuité. Elles sont occupées chacune par un Bouddha accroupi, au-dessous duquel, et sur le même plan, s'alignent trois Bouddhas accroupis, de petite taille. L'une des niches trapézoïdales abritait un Bouddha

(1) Nous sommes heureux de publier un des derniers rapports envoyés de Djelallabad par M. Barthoux (février 1928), voir planche XXVI.



Plan de l'enceinte du grand stûpa de Bagh-Gaï et du monastère adjacent, dressé par M. Barthoux.

accroupi avec, de chaque côté, un homme et une femme assis et les mains jointes.

Cet édifice est très démoli, et, bien qu'il reste six mètres de maçonnerie, le corps cylindrique n'a laissé aucune trace de ses parois.

Un premier escalier de six marches conduisait à la première plate-forme. Après le palier constitué par cette dernière, un autre escalier plus important donnait accès à la deuxième plate-forme.

L'escalier est flanqué de quatre stūpas symétriques deux à deux (n°s 10 et 11, 13 et 14). Deux plus importants font suite, laissant le passage libre de l'entrée à l'escalier.

Les premiers sont à quatre colonnes, et très élevés. Les espaces laissés entre les colonnes sont occupés par des niches en ogives abritant soit des Bouddhas accroupis, soit des Bouddhas en marche. Les arcs des niches reposent sur les chapiteaux et entre eux se dressent des colonnettes de moindre dimension et à fûts ronds.

C'est à ce type de stūpa qu'il faut rattacher le n° 31 (à gauche au nord).

Les st. 5 et 6 (en bas du plan au milieu) s'apparentent aux types couramment rencontrés l'an dernier dans le site de Tapa Kalan, avec deux corps carrés superposés, le deuxième en retrait sur le premier et plus développé verticalement.

Le n° 4, situé dans le coin de droite, est du même type, mais surbaissé. Son symétrique, n° 7, est presque intact du côté de l'enceinte. Il en subsiste les deux corps carrés; le corps inférieur bas est du type courant avec quatre colonnes et des Bouddhas accroupis intermédiaires. Le corps supérieur se rattache par son caractère aux st. n°s 11 à 14.

Dans le n° 31 (coin sup. droit), le corps cylindrique est en partie conservé. On n'y compte que dix colonnes — division rencontrée pour la première fois — et les espaces intermédiaires sont occupés par une niche en trapèze abritant un Bouddha accroupi.

Les séries 8, 9 et 21-24, alignées de part et d'autre du stūpa principal, sont en mauvais état et moins intéressante que les précédents.

Au fond de l'atrium, le sol s'abaisse et il m'a semblé que cette partie était en voie de construction. Le sol y était profond et sans revêtement de stuc ; la plate-forme qui entoure en trottoir (déambulatoire) le stūpa central y descend par un escalier donnant face à l'entrée du monastère. Un mur (laissé en blanc pour ne pas prêter à confusion) consolidait le terrain en terrasse adjacent à l'enceinte. Sur cette terrasse, et au niveau de l'atrium étaient construits d'une part le st. 31, d'autre part les st. 29 et 30.

Le premier est sans intérêt. Il est entouré de murs épais et dans la paroi NW., une niche abritait un Bouddha accroupi dont le piédestal est enlacé de deux urœus noués au dernier tour et dressant symétriquement la tête.

Le sol du n° 30 se raccorde avec la plate-forme qui suit en trottoir l'enceinte. L'enceinte et le mur de 29 lui constituent une niche spacieuse. Dans l'enceinte, un renfoncement de 2 m. 80 était réservé pour une estrade large

et élevée destinée probablement à des statues monumentales. Les décombres ne nous ont cependant rien donné, ce qui confirme l'idée que cette partie de l'atrium était en construction.

Le stūpa est d'un type nouveau, à trois corps cylindriques en retrait de 12 centimètres l'un sur l'autre. Les chapiteaux des colonnes sont curieux et joints aux quelques fragments de console qui subsistent, ils permettent d'expliquer la destination de beaucoup d'objets zoomorphes trouvés jusqu'alors sans qu'il ait été possible de leur assigner une attribution précise.

§ 2. — *Monastère.*

Le monastère est une enceinte qui continue la précédente, mais comme elle aboutit à la dépression occasionnée par une petite vallée voisine, les eaux de ruissellement s'y heurtaient. On l'a donc consolidée de puissantes tours d'angle et d'une tour de flanc.

A l'enceinte sont adossées les cellules, disposées sur une même ligne, de chaque côté et laissant au centre un atrium vide.

L'entrée était au coin Ouest ; une porte large bordée de statues donnait accès à l'enceinte des stupas.

§ 3. — *Édicules extérieurs.*

Des édifices et des chambres étaient construits au delà des enceintes précédentes. Je n'en ai dégagé que les stūpas ; les murs en aucun cas n'ayant offert le moindre intérêt, leur recherche a été négligée, parce que trop onéreuse pour des résultats médiocres.

C'est en cet endroit que sont les stūpas les plus intéressants.

Le n° 51 est réduit au corps carré. Ce dernier est très élevé et orné de Bouddhas en marche bien conservés sur presque toutes les faces. Ils sont en outre d'une exécution soignée; les vêtements sont colorés en rouge vermillon.

Ce stūpa est entouré d'une double enceinte constituant un couloir étroit orné de statues gigantesques, mais détruites par l'humidité.

Viennent les st. 52, 53, 53 b, 54, sans intérêt, et ensuite le groupe 55-56, très intéressant (voir pl. XXVI fig. 2).

En 55 est un petit stūpa dégradé, réduit à son ossature schisteuse. Il est entouré d'un mur épais, ouvert vers le SW. L'extérieur simule un stūpa par une grosse moulure rappelant la plate-forme séparant deux corps carrés superposés. Dans ce mur sont ménagées des niches avec des Bouddhas accroupis ou en marche et des personnages soit en prière, soit chargés d'offrandes. Entre les niches, des colonnes dont les socles sont soutenus par des atlantes semblables à ceux du « stūpa des éléphants » (voir Tapa Kalan, n° 95). Tout cela est au-dessus de la moulure en plate-forme ; au-dessous, la surface est ornée de colonnes à peine saillantes et les espaces qu'elles laissent entre elles sont couverts de peintures à l'ocre (jaune et rouge). Elles représentent pour la plupart des Bouddhas en marche ou accroupis sur un socle bulboïde.



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

En deux endroits sont des personnages laïques, hommes et femmes. Un des panneaux représente une scène ébauchée au trait. Au milieu, un Bouddha en marche, allant à lui, un personnage armé d'un glaive vient de frapper un adversaire tombé sur les mains et les genoux, la tête pendante. Derrière, une femme esquissée à larges traits.

Un dernier personnage fait suite au Bouddha ; il tient d'une main un foudre au niveau de l'épaule, l'autre main, détachée du corps, semble écarter les courroies qui retiennent le glaive, c'est Vajrapāni le génie tutélaire du Bouddha.

Ces dessins sont extrêmement intéressants en ce qu'ils dénotent dans l'artiste un dessinateur habile en pleine possession de son talent. Ils sont en effet magistralement improvisés, presque sans retouches ni reprises et le caractère ou le geste et l'attitude du personnage sont très bien exprimés.

Un autre panneau montre un personnage à genoux les mains jointes, face à un Bouddha accroupi qu'il semble implorer.

Enfin un panneau extérieur montre un Bouddha en marche auquel un moine de petite taille offre un bouton de lotus.

Le vestibule laissé entre les extrémités du mur est orné de deux rangées superposées de Bouddhas en marche, rappelant chacune les faces du stupa 51.

Enfin l'atrium où se dresse le petit st. 55 offre aussi des niches avec Bouddhas et autres personnages. Cette partie est très mal conservée.

Groupe 57-64. Sans intérêt.

Groupe 66-70. Intéressant. Le stūpa principal, 70, est du type n° 12 mais en mauvais état. Devant lui, encadrant l'escalier, de gros socles de maçonnerie s'élèvent au niveau de la première plate-forme et portent quatre stūpas symétriques. Les parois des massifs sont ornés de personnages où dominent des Bouddhas accroupis ou en marche. Une scène intéressante malheureusement très détériorée montre un éléphant écrasant un homme ; face à lui un Bouddha en marche et derrière ce dernier, une pyramide de personnages regardant, au-dessus de Bouddha, l'éléphant (Soumission de l'éléphant Dhanapāla).

71 et 72 sont sans intérêt.

La face antérieure de 56, la chambre 65 et les socles qui encadrent 70 nous ont donné de belles figurines ; d'autres proviennent du voisinage de 12 mais ce dernier nous a donné surtout des fragments de bas et hauts-reliefs en schiste.

Tel est en résumé le résultat de ces premières fouilles. Elles m'ont déjà fourni autant d'objets que j'en ai retiré l'an dernier du Tapa Kalan. Je considère mes stūpas plus intéressants que ceux de l'an dernier et si, parmi les objets, j'avais eu la chance d'avoir de grosses têtes, ma campagne en un mois eût dépassé en résultats celle de quatre mois effectuée l'hiver passé.

J. Barthoux.

SUR LES TRUQUAGES DES FAIENCES PERSANES (1)

Les faïences que nous livrent les fouilles pratiquées à la diable en Perse, en Syrie et en Mésopotamie sont toujours cassées. Le fait est si bien connu que les quelques exemplaires intacts qui nous parvinrent de Sultanabad ou de Raqqa (2) — et que par surcroît ils ne fussent pas irisés ! — semblèrent suspects aux amateurs, qui ne sauraient raisonnablement admettre l'ancienneté d'un objet qu'au moins décrépit et gâteux vaguement.

A ne s'en tenir qu'aux poteries, pourquoi, à égalité ou même à antériorité de date, ce privilège des chinoises de se montrer généralement en bon état de conservation, alors que les persanes ne se présentent qu'en tessons ? (3) C'est que les chinoises proviennent de tombes où elles furent enfouies intactes. La pioche du fouilleur et les transbordements subséquents sont les plus graves risques qu'elles encourent. L'origine des faïences persanes est moins noble, plus quotidienne. Quand s'attaque à un tumulus de la plaine de Rhagès une équipe de fouilleurs, elle met à jour fréquemment la superstructure d'une maison. On en dégage l'intérieur de manière à pénétrer jusqu'au sol inférieur et là, la règle du jeu consiste à chercher l'emplacement du puits et de la sentine, qui sont les lieux ordinaires de recel des catastrophes ménagères et qui attestent qu'aux temps anciens comme aujourd'hui les cuisinières mirent à mal la vaisselle et s'ingénièrent à dissimuler leurs méfaits.

Ce plat dont on a trouvé la plupart des fragments, disséminés sur une superficie d'un mètre carré, il s'agit donc de le reconstituer. Les spécialistes se font un jeu de ce *puzzle* préalable. Après quoi, ils assemblent les morceaux

(1) Voir planche XXVII.

(2) Je cite, issues de fouilles, datant d'une vingtaine d'années, toute une série de faïences dites de Sultanabad, dont on n'a pas encore expliqué la parfaite conservation. A la même époque environ, arrivèrent de Raqqa, sur le marché parisien, une vingtaine de reflets métalliques, pichets, vases et plats à gâteaux, absolument intacts. Sur ces derniers objets, une documentation précise existe. Ils furent trouvés entassés, avec un colmatage de sable les maintenant à l'état d'isolement, dans une immense jarre qui servait vraisemblablement au colportage à dos de chameau de ces faïences, de leur lieu de fabrication jusqu'aux villes environnantes. De magnifiques exemplaires de l'une et de l'autre trouvaille se trouvent, entre autres, dans les collections Jacques Doucet et Gulbenkian.

(3) J'ai souvent regretté que les objets de fouilles chinois fussent hors la vie et non comme les persans des témoins humbles ou somptueux de l'existence journalière. Il serait à souhaiter que des recherches fussent tentées sur l'emplacement de villes totalement ou partiellement détruites, à l'exemple des fouilles de Chu-lou-sien qui nous apportèrent, cassés, des ustensiles de ménage, à vrai dire très inférieurs de qualité à ceux qui constituent le mobilier funéraire.

avec une colle quelconque, aussi fluide que possible, un silicate par exemple, et bouchent les manques avec du plâtre teinté d'un ton léger, s'harmonisant à l'objet. Plusieurs collectionneurs préfèrent leurs faïences sous l'espèce de cet aveu loyal qui les montre telles qu'elles subsistent. D'autres amateurs réclament un peu d'habillage et c'est à ce moment qu'intervient la peinture.

De la peinture. — Sur les morceaux de plâtre qui occupent la place des manques on peint les parties lacunaires du motif décoratif qu'on enduit alors de vernis, qui simule le brillant de l'émail. Il s'entend bien que pour rester licite, le travail du restaurateur devrait se borner à des raccords entre des éléments de décor explicitement fournis par les parties saines de la faïence et qu'en aucun cas l'invention n'a le droit d'intervenir. Je précise. Soit un bol dont le fond entier manquerait : reconstituer de chic le décor, c'est-à-dire introduire, voire par analogie avec d'autres objets du même genre, un lion, un oiseau, un personnage à cheval ou un arbre, constituerait fort exactement une tromperie (1).

Je n'espère pas, en le sigillant d'un mot violent, ramener un faussaire à la vertu. Je le regretterais même, car j'ai toujours pensé qu'un antiquaire somnolerait s'il n'avait d'abord à se défendre des faux, puis à vous en prémunir : mon humble vœu !

A quel moment la restauration peinte devient-elle abusive ? Je réponds qu'elle est toujours tolérable quand elle est avouée. Je fais restaurer l'intérieur de mes faïences, mais je laisse comme témoin, à l'extérieur, le plâtre en blanc, qu'il suffit donc d'inspecter pour se rendre compte au millimètre près, de ce que la peinture recouvre à l'intérieur.

Cet exemple a été généralement suivi, mais parfois avec une rigueur insuffisante. Voici un bol dont le revers signale deux ou trois manques de peu d'importance, qu'on a laissés du ton du plâtre. Exigez, ce qu'on ne peut vous refuser, un peu d'alcool au fond d'une tasse et un petit tampon de coton hydrophile. Puis avec votre coton bien imbibé, frottez vigoureusement tout l'extérieur du bol. Vous aurez parfois la surprise de découvrir, dissimulées sous une couche de peinture ocreuse, couleur de la terre du bol, de nouvelles zones de plâtre, singulièrement plus importantes que celles qu'on vous consentait.

En vérité, la restauration quand elle se borne à la peinture n'offre que peu de danger. Un œil quelque peu exercé, aidé de la pointe exploratrice d'un canif, décèle parfaitement dans l'intérieur du bol, toutes les parties peintes.

---

(1) Il se peut que les mots de supercherie, tromperie, faux, ne jouissent pas de leur pleine valeur quand ils s'appliquent à un restaurateur qui préfère son travail à l'œuvre dont il doit amoindrir les dommages. Il dispense sa barbouille sans compter, avec délices, avec fureur. Il en met. Après quoi il en remet. Et tant et tant, qu'on a parfois l'agréable surprise de constater au nettoyage que des morceaux absolument sains ont été cachés par la peinture.

Et encore, il est évidemment injuste d'englober dans le même décri celui qui conçoit le truquage et celui qui l'exécute. Je viens d'accuser le restaurateur de manquer de respect aux choses du passé. C'est un péché, non un crime. Le vrai coupable, le seul en somme, est celui qui ordonne le sacrilège et en tire profit.

Il arrive fréquemment que le reflet métallique, surtout dans les faïences à lustre doré de Rhagès, s'atténue, s'apâlit jusqu'à laisser le dessin peu lisible. La pièce a perdu ainsi les neuf-dixièmes de sa valeur, mais le pinceau adroit du restaurateur sait revigorer les anémies et ce truquage qui s'attaque surtout aux traits, et n'exige aucune épaisseur, l'œil ne le discerne pas infailliblement. Il faut laver à l'alcool l'intérieur du bol.

On m'a présenté, il y a deux ou trois ans, un plat lustré de Rhagès, offrant le décor d'une chimère couronnée et portant de chaque côté du visage les cheveux en coques épaisses qui sont caractéristiques de la coiffure sassanide. Quelque chose de suspect me tarabustant, je résolus malgré les protestations du vendeur de laver le plat à l'alcool. Dès que j'eus touché la tête de la chimère, je la privai du même coup de sa couronne et de sa perruque. Ces deux croquis évoquent la scène (fig. 1 et 2).

Il me semble que j'ai revu récemment, dans une collection fameuse, ce même plat dont la chimère avait recouvré, et pour longtemps sans doute, et aux fins d'imminentes dissertations archéologiques, sa chevelure bouclée et sa couronne.

Un autre truquage emprunte simultanément à la peinture, à la gravure et à la chimie. On connaît la série de Rhagès décorée en vert. Il en existe de très beaux spécimens gravés et aussi un type commun de bols tronconiques ou hémisphériques, ornés simplement d'une bordure de méandres, de feuilles ou de croisillons et au fond d'une fleurette (1). Tout l'intérieur du bol est en émail blanc jaunâtre, vacant de décor. Ayant horreur de ce vide, le faussaire s'est hâté d'y introduire une frise d'oiseaux. De la pointe d'un burin il a gravé ses volatiles, entamant l'émail jusqu'à la terre. Rien de bien dangereux jusque-là, puisque la supercherie saute aux yeux. Lors il a rempli de peinture les rainures creusées. Un rien d'alcool en aurait raison. L'astuce, à ce moment précis, consiste à recouvrir la couleur d'une mince couche de parafine que l'alcool ne dissout pas. Si vous ne pensez pas à râcler le contour des oiseaux avec un canif vous avalez, comme disent ces messieurs, le *Kazouk*. En voici un exemple schématique (fig. 3). La bordure et la fleurette sont authentiques, les oiseaux faux.

Le doublage et l'introduction dans une faïence de fragments appartenant à une pièce congénère. — Ce sont là des truquages assez roublards et qui seraient extrêmement dangereux s'ils n'exigeaient une habileté technique trop accomplie pour se réaliser souvent. Ces opérations ne se pratiquent pas en France, où l'on a trouvé mieux, comme nous le verrons plus loin. Les premières pièces doublées vinrent d'Alep. Le bazar de Téhéran ne tarda guère à suivre l'exemple avec quelques améliorations. Ce sont les faïences de Rhagès classiques avec leurs sempiternels petits personnages en décalcomanie qui se prêtent le mieux au

(1) On trouvera dans le 6e volume du *Catalogue Eumorfopoulos*, planche 54, n° F. 362, un exemple parfaitement sain de ces bols, lequel est d'ailleurs inexactement attribué au site de Zendjan.

doublage, à cause précisément de l'interchangeabilité des pièces. Voici comment se pratique l'opération. Nous reprenons le cas connu du bol reconstitué avec ses fragments et des zones de plâtre tenant lieu des manques. On peindra avec soin l'extérieur du bol, de manière à cacher complètement le plâtre. Pour évoquer la fouille on enduira les parties douteuses d'une barbotine légère dont l'aspect vous suggèrera immédiatement la règle que voici : quand sur une poterie Han ou T'ang subsistent des magmas de loess, quand l'extérieur d'une faïence persane ne montre pas un ton franc de terre cuite, lavez d'abord à grande eau, puis frottez à l'alcool, et je vous prédis généralement une surprise désagréable.

L'extérieur du bol dûment préparé, commence l'habillage de l'intérieur. On grattera toutes les parties de plâtre de manière à les amener à un millimètre environ au-dessous du niveau de la pièce. Puis on assemble tous les fragments que l'on possède — telle est la condition indispensable — de pièces de forme et de décor similaires. Trouvés les fragments convenables, on les dépouille totalement de leur support de terre jusqu'à les réduire à une mince plaquette d'émail légèrement concave, que l'on insère, après en avoir taillé convenablement les bords, dans la cavité préparée. Quelle que soit la similitude apparente de deux pièces, il est rare, il est presque sans exemple que cette plaquette d'émail épouse exactement le creux qui l'attend. On la casse alors en fines lamelles que l'on juxtapose et que l'on colle dans la cavité. De la sorte le faussaire, sans s'en douter, résout un problème d'analyse infinitésimale.

Bien entendu, je n'indique le procédé qu'en gros. Y manquent toutes les finesses, les tours de mains, les raccords de peinture ostensibles, quelques fortes égrénures oubliées sur les bords et toutes les finasseries de bazar qui parfois désaimantent l'attention des compétences et laissent croire aux autres qu'on ne la leur fait pas !

Dans de certains cas privilégiés, on se borne à assembler deux pièces, le fond de l'un avec le bord de l'autre. J'ai vu avant son départ pour l'Amérique un Rhagès des mieux réussis de ce style composite. La question se pose s'il est possible de se défendre contre ces malversations ? (1).

---

(1) Je n'ai pas beaucoup d'inquiétude en ce qui concerne le collectionneur d'ici. Si je suis un peu mieux que d'autres renseigné sur les faux, je conviens volontiers qu'à Paris la défense est bien organisée. On ne sait pas tout, et ce qu'on sait, bien souvent ne pèse guère, mais les gens ont l'ouïe fine et avertie. Un petit toussottement suffit dans la plupart des cas et si nécessaire, un holà ! un peu brutal. Au fond, le métier de faussaire ne nourrirait pas son homme à ne viser que la seule clientèle française, mais l'Amérique est là, béante, comme la goule à Grandgousier. Les raisons, à tout le moins nuancées d'esthétique, qui induisent l'amateur de chez nous à acquérir telles pièces ne sont que rarement celles qui meuvent les Américains. Leurs démarches sont totalement extrinsèques à l'art. Vous trouverez, par exemple, l'amateur qui n'achète que les animaux et qui exige que chaque faïence lui apporte une bête nouvelle. Il possède le gorille, le condor et le zébu, le cacatoès, la civette et le mouflon. Il ne craint pas l'iguane, ni le plésiosaure et l'archéoptérix lui plaît, pareillement le labyrinthodonte. Il a accepté l'oriflan, il a surpayé le katoblépas et il cherche l'hyrcocerf, l'empuse et la barbadian. Il les trouvera. Je connais un amateur qui n'achète que du « Rhagès royal » et qui réclame que chaque pièce qu'on lui présente offre quelque emblème, quelque prérogative, quelque indice de royauté. Ses fournisseurs habituels ne manquent guère d'en découvrir. A quiconque détient de si impérieux critères, qu'importent de vagues contingences d'authenticité, de truquages !



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

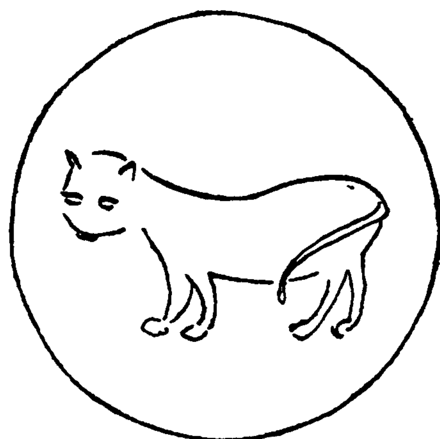


Fig. 4

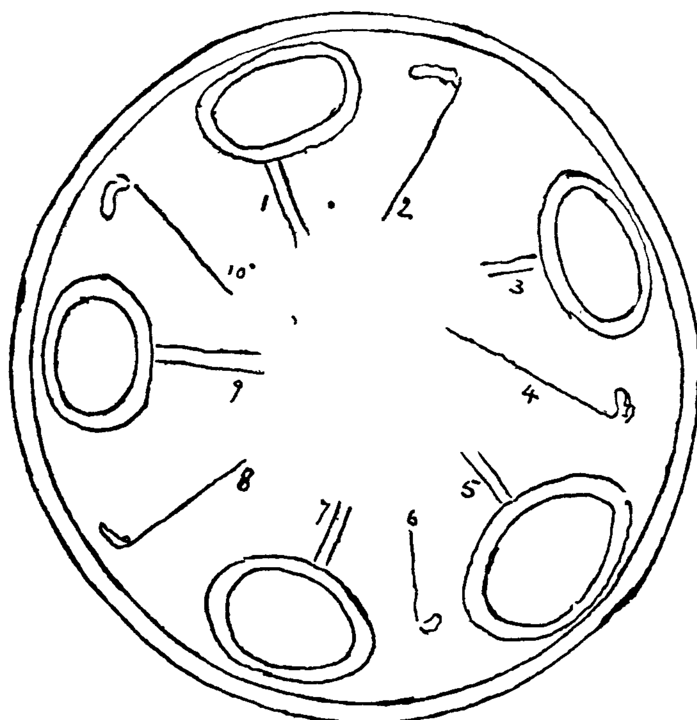


Fig. 5

Oui. Il n'y a pas de bottes secrètes à l'épée et tous les faux sont signés comme tels. Mais pour constater un doublage, avant l'intervention de l'œil, je demande votre main sensible que vous promènerez en tous sens dans l'intérieur de la pièce. Il faut que vos doigts électrisés entrent en contact avec la forme intime, avec la forme essentielle de l'objet aussi amoureusement que s'ils s'accordaient à la délice d'un beau sein. L'austère archéologue se contraindra au pelotage. Quand vous aurez modelé ainsi votre bol, quand vous le sentirez vivre, alors le plus subtil décalage de plan, le moindre gauchissement vous deviendra perceptible.

Interrogez maintenant l'extérieur de la pièce. Il serait exceptionnel que les maladresses, les vices de forme qui se seront décelés à l'intérieur ne se répétassent point à l'envers. Repérez avec soin tous les endroits suspects et regardez de nouveau l'intérieur. La surface émaillée d'une pièce de fouille se strie toujours de tressaillures qui semblent d'abord s'entrecroiser dans tous les sens, mais qui toutes ont une direction nette, précise. Avec un peu d'habitude et d'attention vous démêlerez aisément leurs intrications. Or il est évident que si l'on a introduit dans un bol un fragment étranger, il y aura de part et d'autre solution brusque de continuité des tressaillures. Et les tressaillures de l'intrus ne s'accorderont pas à celles du lieu violé. Une épreuve cruciale, mais qui comporterait en cas d'erreur quelques inconvénients, serait de tremper la pièce dont on doute dans un bain d'eau chaude. Les doublages n'y résisteraient guère. Il suffirait aussi pour assister finalement à l'écroulement de l'édifice de le laisser séjourner un bout de temps dans un lieu humide.

Le truquage qui consiste à introduire dans une pièce des fragments d'une pièce congénère ne se différencie que par sa technique du doublage. Le fin du fin consiste à ne pas chercher une parfaite adéquation dans l'ajustage du fragment étranger, à ne l'accorder avec les parties saines que sur un côté et à laisser subsister de l'autre côté quelques vides que l'on comble avec un liséré de plâtre visible qui met l'amateur en confiance. Il s'entend bien que si l'on arrive à un nivelage suffisant du fragment parasitaire dans l'intérieur il faudra presque nécessairement à l'extérieur ou bien combler des vides ou bien au contraire gratter des superfétations.

L'avantage sur la peinture de ces deux procédés, doublage et insertion de fragments tels quels, c'est de permettre l'épreuve de l'alcool et celle du canif.

Insertion dans une pièce qui a des manques importants de fragments de céramique faits à la demande. — Ce truquage a été inventé par des restaurateurs parisiens. On reconstruit la pièce avec ses morceaux, en laissant subsister les manques que l'on obture, non plus avec du plâtre, mais avec de l'argile modelée dans la forme. On laisse sécher, on détache les pièces d'argile, on leur fait subir les trempages nécessaires puis on cuit. Enfin on les insère à nouveau dans la pièce où on les fixe par collage. On obtient donc l'apparence d'une faïence cassée et collée, sans aucun manque. Telle est la théorie. Et si la pratique suivait d'assez près, les connaisseurs seraient infailliblement dupés. Il n'en est rien. Le fragment frauduleux est d'aspect trop vitreux. Il faudra le traiter par des acides pour lui ôter son brillant et lui donner une couleur voisine de celle de la pièce de fouilles.

On n'y est jamais parvenu. Mais celui qui veut vous tromper vous montrera que dans des faïences parfaitement sincères, il arrive souvent — surtout dans les monochromes — que chaque morceau s'est comporté à sa guise dans le sol, que l'un s'est irisé, un deuxième maté, un troisième a jauni, un autre est demeuré pur et brillant comme au jour qu'il sortait du four. Si cette dialectique vainquait vos doutes, demandez qu'on décolle un morceau suspect. Nettoyez-le avec soin. Faites de même avec un morceau sain et comparez les tranches. Jamais le faussaire n'arrivera à donner au support de son fragment même grain, même densité, même couleur qu'à la terre de la pièce ancienne.

Autre difficulté. Entre le morceau d'argile modelé et le même morceau cuit il existera fatalement quelques différences. Un léger retrait se produira en tous sens, qui se prévoit malaisément. La forme elle-même se modifie au feu. Le morceau se gauchira, se gondolera, s'incurvera ou s'aplatira si peu que ce soit. On connaît ce phénomène : si l'on casse un morceau important d'une céramique — et le fait s'accentue pour la porcelaine — il se produira parfois que la partie détachée ne s'adaptera plus exactement à sa cassure. Une forme figée par le feu semble subir une contrainte sociale. Brisez-la et on croirait que chaque morceau, chaque individu se libère et s'apprête à vivre sa vie. Donc, quand on aura introduit des morceaux nouveaux dans la pièce, vous procéderez, comme je vous l'ai montré pour les pièces doublées, par attouchement, et vous constaterez certainement de légères déformations.

Enfin, si la pièce est décorée, vous vous apercevrez facilement que le faussaire n'arrivera jamais, même en employant exactement les mêmes oxydes métalliques, à apparier les couleurs nouvelles avec les anciennes.

Faïences non décorées auxquelles on a imposé un décor au feu de moufle. — Voilà un truquage tout récent, malaisé à démasquer et auquel se sont laissés prendre récemment quelques amateurs. Il a perdu ici, du moins sous l'aspect que je vais décrire, toute nocivité, grâce à quelques interventions que je me suis permises.

On trouve à Amol, prétend-on, mais je n'en suis pas autrement certain, des bols hémisphériques revêtus d'un émail blanc jaunâtre, sans aucun décor. Le jeu consiste à dessiner au manganèse dans l'intérieur, une bête catastrophique, qui emprunte tantôt au cheval tantôt au bœuf. On recouvre le dessin d'un fondant et on cuit au petit feu. J'ai vu, dans la même série un personnage à cheval, un buffle et un tigre. De ce dernier (fig. 4) je vous montre un croquis fait de mémoire (1).

Comment reconnaître ce faux ? D'abord au style composite du dessin, qui s'efforce au primitif, au pur simple, sans dépasser la gaucherie, la maladresse et la timidité. C'est un bravache qui a peur de ses gestes. En outre l'opération de recuisson n'est pas sans laisser de traces. L'émail ancien a éprouvé quelques

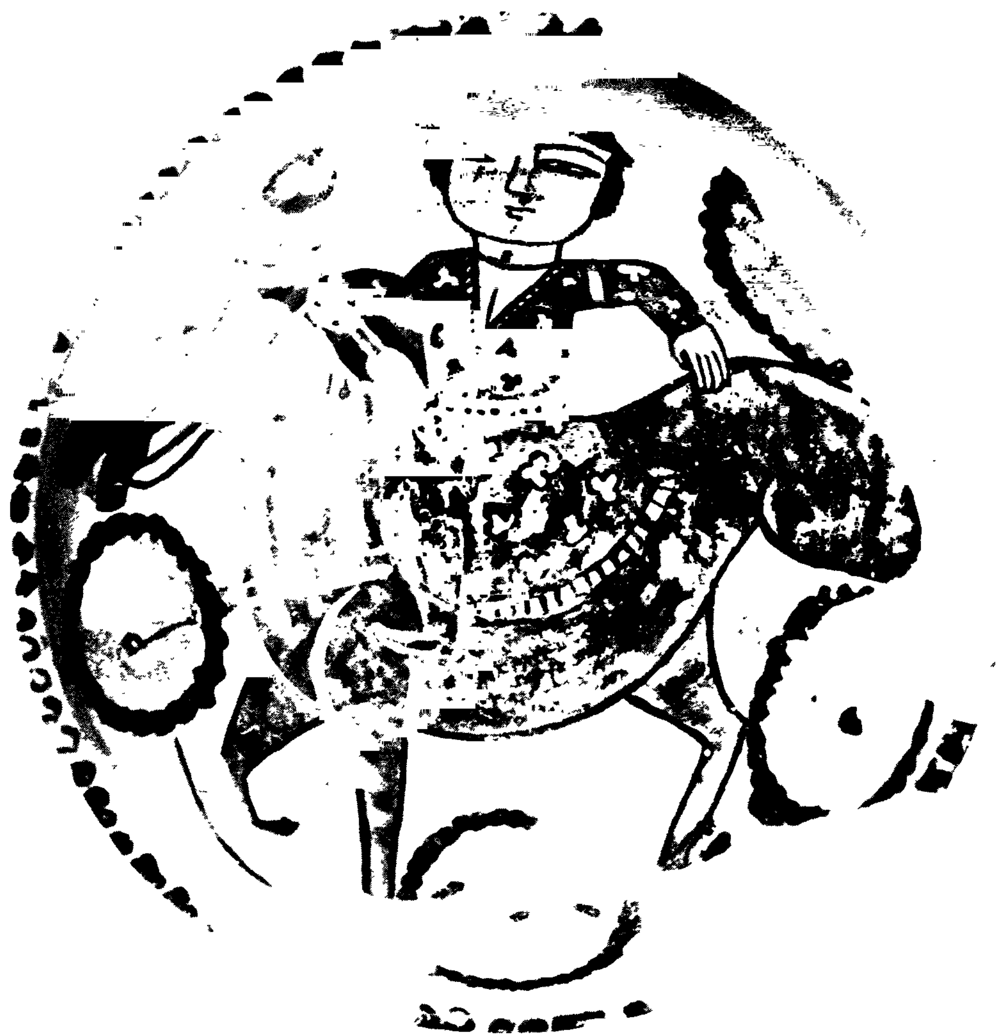
(1) On m'excusera d'intercaler ici mes petits dessins. Je n'ai pas le choix. Il me faut reproduire des pièces que j'ai vues mais qu'il m'a été impossible de photographier.





En haut. Vue d'ensemble d'un chantier de fouille de M. Barthoux à Hadda. Galerie nº 1. Tapa-i-Kafariha.

En bas. Bagh-gai, nº 56, à l'entrée du stupa.



Faïence d'Amol à motif surajouté

SUR LES TRUQUAGES DES FAÏENCES PERSANES

Planche XXVII

émotions qui ont pris l'aspect, tout à l'entour du dessin, d'un léger bouillonnement, de menues vagues, de minuscules boursouflures.

J'ajoute que le noir brun du trait qui n'a subi qu'un mouillage léger de fondant, pour éviter une épaisseur vitreuse partielle, a un aspect mat pulvérulent complètement inusité. Dans certains cas, il ne résiste pas à l'attaque d'une pointe d'acier.

Faïences décorées auxquelles on ajoute des motifs nouveaux. — C'est un cas que je pourrai décrire avec toute la précision nécessaire, puisque j'ai la pièce même sous les yeux. C'est une faïence d'Amol. Pour la meilleure compréhension de ce qui va suivre, j'insère ici (fig. 5), avant l'intervention du faussaire, un schéma approximatif du bol, que je montre (pl. XXVII) tel qu'il est devenu après cette lntervention. Dans mon croquis, je reconstitue les manques qui ont été laissés visibles pour appâter la confiance de l'acheteur et dont certains d'ailleurs n'ont été créés que pour faciliter l'opération du maquillage. Primitivement le bol s'ornait de dix tiges rayonnantes terminées alternativement par de grosses boules florales et par des feuillages. Les tiges à fleurs se formaient d'un double trait, et d'un trait simple les tiges feuillagées. Les fleurs sont d'une couleur rouge orange cernées de manganèse. Manganèse aussi, les tiges et les feuillages. Quelque chose se passait au milieu du bol, que j'ignore. A ce décor évidemment sommaire pour la dimension du bol qui mesure 277 millimètres de diamètre, le faussaire a ajouté, en manganèse et en vert, un personnage à cheval. Il a presque certainement procédé comme s'il s'agissait de cuire pour la première fois une faïence : c'est dire qu'il a exécuté son dessin, trempé tout l'intérieur du bol et mis au four. L'amusant sera d'examiner comment il a dans certains cas utilisé et dans d'autres cas supprimé le décor existant. Tout d'abord, il a mis dans la main du cavalier, la tige (que j'appellerai 1) d'une boule florale, dont il a fait un chasse-mouche. Par des grattages il a tenté de disjoindre cette fleur de sa tige. Mais par un sentiment de justice, pour que cette fleur ne pende inutile et sans lien dans l'espace, il l'a d'un hardi pistil jointe à la feuille (tournez à droite) que porte la tige 2. Cette feuille, grâce à un manque ingénieux qui supprime le front du cavalier devient chevelure ou toquet médiéval ou plume sur un diadème conique. Quant à la tige qui coupait le visage en deux on l'a grattée, assez pour que l'acheteur éventuel demande le rebouchage de ces « manques d'émail ». Cette tige ne reparaît au trait qu'à partir du col, d'où elle descend jusqu'à la ceinture. La tige 3 s'est complètement effacée sous le grattoir.

Dans le quadrilatère que dessinent le bras coudé du cavalier, son corps et le dos du cheval, le passage de la tige est masqué par de la peinture. La tige 4 ne pouvait se supprimer. On la voit singulièrement filer de l'échine à la cuisse du cheval où elle se termine par l'amorce d'un feuillage qu'interrompt un manque. Le grattage de la tige 5 a provoqué d'importants manques d'émail. Ici il faut remarquer que le faussaire obligé de faire passer la croupe et la cuisse du cheval entre les fleurs 3 et 5 ne s'en est tiré que par une construction informe, laquelle à soi seule, dénoncerait le faux, s'il en était encore besoin. On

entrevoit la tige 6 en transparence, sous le ventre de la bête, on la suit sous des grattages jusqu'à une amorce de feuillage qui disparaît dans un manque. La tige 7 n'est pas grattée. On l'accompagne jusqu'à la fleur. La tige 8 aboutit à un feuillage dont il ne subsiste que ce qu'il fallait au faussaire pour suggérer un sabot. La tige 9 semble appartenir au harnachement. Un grattage la sépare de sa fleur. Enfin la tige 10 et son feuillage qui est une tache noire entre l'œil et la bouche du cheval se lisent sous l'émail nouveau.

J'ai insisté sur cette pièce parce que je voudrais que l'habitude se prît de regarder avec beaucoup de soin les faïences d'Amol. Les autres aussi.

En somme je crois avoir recensé ce qui s'est fait, jusqu'à ce jour, de mieux comme faux en faïences persanes. Mais je ne vous ai fourni, et bien sommairement, que des recettes techniques, alors qu'il est un critère absolu pour qui peut le lire, le style, qui ne s'enseigne pas en quelques leçons. N'oubliez pas que le faussaire joue de la surprise. Il spécule sur le fait que les fouilles apportent tous les jours des faits nouveaux. Certes, il ne crée pas, mais il syncrétise tout ce qu'il a vu. Et parfois ses combinaisons vous dérouteront d'autant qu'hétéroclites. Il convient que le plaisir du collectionneur s'ennoblisse de quelque risque.

CHARLES VIGNIER.

LA LÉGENDE DE KṚṢṆA

DANS LES BAS-RELIEFS D'ANGKOR-VAT (1)

Dans la littérature de l'Inde, Kṛṣṇa se présente sous deux principaux aspects : il est tour à tour pasteur et guerrier. Kṛṣṇa guerrier est le héros d'un cycle légendaire qui s'est fixé de bonne heure dans l'épopée : dans le *Mahâbhârata,* il est un des champions de la grande lutte entre les Kaurava et les Pâṇḍava. D'autre part, son séjour parmi les pasteurs est le sujet de nombreux récits d'une simplicité naïve où le merveilleux se teinte fréquemment de sensualisme ; ces contes, transmis oralement pendant une longue suite de siècles, ont été finalement incorporés dans la littérature purânique.

Légendes épiques et récits des Purâṇas se sont formés sans doute dans des milieux différents. Le cycle du Mahâbhârata s'est probablement élaboré dans des groupes de kṣatriyas où les bardes avaient pour mission essentielle de glorifier les exploits guerriers. Le type de Kṛṣṇa pasteur a dû être imaginé dans des communautés paysannes qui s'adonnaient principalement à l'élevage du bétail.

Les sculpteurs d'Angkor-Vat ont puisé à ces deux courants. Ils ont réservé la bataille du Mahâbhârata pour la décoration d'une grande galerie, tandis que le cycle pastoral leur a fourni le sujet de compositions moins importantes qui ornent le pavillon de l'angle sud-ouest. Ce sont ces petits bas-reliefs que je me propose de décrire et d'interpréter (2).

Examinons d'abord le linteau qui porte le numéro 234 dans la collection de clichés du musée Guimet.

Voici, d'après M. G. Cœdès, la description de ce bas-relief :

« Il représente une des scènes les plus populaires de la jeunesse de Kṛṣṇa. On sait comment sa mère adoptive Yaçodâ, ne pouvant venir à bout de cet

---

(1) Voir planches XXVIII-XXIX.

(2) Ce travail a déjà été entrepris et en partie mené à bien par M. George Cœdès dans son étude fondamentale sur *Les bas-reliefs d'Angkor-Vat,* dans le *Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine,* 1911 2e livraison.

enfant terrible, avait imaginé de l'attacher à un mortier pour le faire tenir tranquille : « Et maintenant, lui avait-elle dit, cours si tu peux ! » Kṛṣṇa l'avait prise au mot, et, rampant sur le sol, avait traîné le mortier derrière lui jusqu'à ce que l'énorme pierre, s'engageant entre deux arbres *arjunas*, les abattît tous les deux.

« Les sculpteurs ont fidèlement traduit cette amusante anecdote. On distingue très nettement la corde attachant l'enfant au mortier, que l'on aperçoit entre les deux arbres ; les ascètes barbus, accroupis de chaque côté du motif principal, servent sans doute à indiquer la proximité de l'ermitage de Nanda. Un seul point reste un peu obscur, c'est la présence de ces *deux* femmes vêtues et coiffées à la manière des anachorètes. L'une des deux est très probablement Yaçodâ. L'autre reste assez mystérieuse. » (1)

M. Cœdès suppose que l'une des deux femmes représentées auprès de Kṛṣṇa est Yaçodâ, sa mère adoptive. Il est douteux que Yaçodâ soit témoin du prodige. En effet, sur le bas-relief, les deux arbres sont encore debout ; on ne peut donc supposer que le bruit de leur chute ait attiré la mère adoptive de l'enfant. Or on lit au Livre X, chapitre IX, vers 22, du *Bhâgavata Purâṇa* : « Pendant que sa mère était absorbée par les soins du ménage, le puissant Kṛṣṇa vit deux arbres *arjunas*, deux anciens Guhyakas, fils du Dieu des richesses ». Donc Yaçodâ n'est pas spectatrice. Elle a attaché son fils pour le punir et aussi pour vaquer aux soins du ménage sans avoir à surveiller l'enfant. Mais qui sont les deux femmes debout près des arbres *arjunas*? Le *Bhâgavata Purâṇa* suggère une réponse à cette question (Livre X, chap. VIII, vers 27-28) : « Le Bienheureux Kṛṣṇa, en jouant avec ses jeunes camarades du voisinage et avec Râma, faisait le bonheur des femmes du Parc. Témoins des espiègleries et de la turbulence du petit Kṛṣṇa, les bergères les racontaient dans leurs réunions... » Les deux femmes représentées sur le bas-relief sont probablement des bergères qui admirent l'enfant. Ce petit détail a son importance. Il est bien dans le ton de la légende de Kṛṣṇa où le jeune dieu apparaît constamment entouré de l'admiration et de la sympathie universelles (2).

Un second point mérite de retenir l'attention. L'épisode de Kṛṣṇa renversant les deux arbres *arjunas* est raconté notamment dans le *Harivamça*, le *Viṣṇu Purâṇa* et le *Bhâgavata Purâṇa*. De ces trois ouvrages, c'est le dernier qui nous a fourni les détails caractéristiques. Il est vraisemblable que le sculpteur d'Angkor-Vat a voulu figurer la scène telle qu'elle est décrite dans le *Bhâgavata Purâṇa*. Nous apercevrons bientôt d'autres indices du même ordre.

***

Un autre prodige accompli par Kṛṣṇa est conté dans le *Bhâgavata Purâṇa*, Livre X, chap. XXIV et XXV.

(1) *Bull. Com. archéol.*, p. 192.

(2) Kṛṣṇa attaché au mortier est souvent représenté dans l'iconographie de l'Inde du Sud, Cf. Krishna Shâstri, *South Indian Images of Gods and Goddesses*, p. 39, fig. 24.

Kṛṣṇa, résidant dans le Parc en compagnie de Baladeva, voit un jour des bergers et parmi eux Nanda son père adoptif, occupés aux préparatifs d'un sacrifice en l'honneur d'Indra. Il questionne les bergers qui lui répondent : « Indra est le dieu de l'orage et nous lui offrons un sacrifice pour obtenir la pluie et la prospérité ». Kṛṣṇa leur dit : « Indra ne fait rien à la pluie. Ce n'est pas à Indra qu'il faut sacrifier, mais aux vaches, aux Brahmanes et à la montagne ». Les bergers suivent le conseil que leur a donné Kṛṣṇa et Indra, furieux de ne point recevoir les offrandes qui lui étaient destinées, veut tirer vengeance du jeune homme et des bergers. Il fait tomber une pluie torrentielle en même temps que du sable et des cailloux sur le parc de Nanda. La terre est submergée et tous, hommes et animaux, frissonnant de froid et de peur, vont trouver Kṛṣṇa et lui demandent son aide. Kṛṣṇa saisit alors le mont Govardhana et, le soulevant d'une seule main, il le soutient en l'air. Alors les bergers viennent avec leurs animaux s'abriter sous la montagne. Pendant sept jours, Kṛṣṇa la soutient sans bouger. Enfin le ciel s'éclaircit et les bergers peuvent rentrer chez eux.

Comme l'a déjà reconnu M. Cœdès, c'est cet épisode que représente le bas-relief d'Angkor-Vat catalogué sous le numéro 226 :

« A première vue, ce bas-relief est embarrassant, car le geste de l'acteur principal représenté debout, le bras droit levé, peut s'interpréter de diverses manières. Il n'en est qu'une qui soit compatible avec les autres détails du tableau : la scène se passe dans un parc, au milieu de bergers et d'animaux domestiques ; malgré leur riche costume, les deux personnages du milieu sont eux-mêmes des bergers et leur qualité est précisée par la houlette que chacun d'eux tient à la main ; au-dessus de leurs têtes, les sculpteurs ont représenté un décor conventionnel de montagne. Tous ces indices réunis portent à croire que l'on se trouve en présence de Kṛṣṇa soulevant le mont Govardhana, « comme un petit enfant soulève un champignon », pour abriter les bergers, ses compagnons, de l'orage déchaîné par le courroux d'Indra. Cette interprétation justifie notamment l'attitude craintive des pasteurs et de leurs troupeaux. Il resterait cependant à expliquer la présence derrière Kṛṣṇa de cet autre personnage d'aspect identique mais de taille sensiblement plus petite. Bien que les textes n'en fassent pas mention, c'est très probablement Balarâma (1). »

L'interprétation de M. Cœdès est satisfaisante. Toutefois, on ne saisit pas bien pourquoi il hésite à reconnaître Balarâma dans le jeune berger qui est auprès de Kṛṣṇa. Le scrupule de M. Cœdès vient de ce que Balarâma ne serait pas nommé dans les textes. Reportons-nous au *Bhâgavata Purâṇa*, début du chapitre XXIV : « Kṛṣṇa résidait dans le Parc en compagnie de Baladeva ». Or Baladeva est un autre nom de Balarâma, le fils de Nanda et par conséquent le frère de lait de Kṛṣṇa. Ainsi, le *Bhâgavata Purâṇa* permet d'écarter la seule difficulté à laquelle ait donné lieu l'interprétation du bas-relief.

(1) *Bull. Com. archéol.*, p. 193.

Il existe d'ailleurs à Sept-Pagodes, dans l'Inde du Sud, un bas-relief où l'on voit également Kṛṣṇa soutenant en l'air le mont Govardhana. Le professeur Vogel, qui a étudié ce monument, y a reconnu Balarâma, le frère de lait de Kṛṣṇa (1).

***

Nous venons d'examiner deux scènes pastorales de la légende de Kṛṣṇa qui ont déjà été identifiées par M. Cœdès. La question se pose maintenant de savoir s'il n'y a point à Angkor-Vat d'autres scènes empruntées au même cycle légendaire. Examinons l'autre linteau du pavillon de l'angle sud-ouest, catalogué sous le numéro 231. Voici comment ce bas-relief est décrit par M. Cœdès :

« La scène se passe sur une montagne. A droite, Viṣṇu Caturbhuja frappe à coups de massue un homme vêtu d'une courte veste. A gauche, ce même individu traverse un feu derrière lequel sont assis Viṣṇu et un ascète. Ce sont évidemment les deux actes d'un même drame, mais il m'a été impossible d'en retrouver le sujet dans la littérature épique et purânique » (2).

M. Cœdès a classé ce linteau parmi les scènes tirées de la légende de Viṣṇu. Il a dû faire le raisonnement suivant : le personnage qui paraît deux fois est Viṣṇu Caturbhuja puisqu'il est représenté avec quatre bras et qu'il porte sur la tête la coiffure caractéristique de Viṣṇu. Ce ne peut être Râma ou Kṛṣṇa car, dans les autres bas-reliefs, ces avatars humains de Viṣṇu sont représentés avec deux bras seulement.

Cette induction ne me paraît pas nécessaire. Viṣṇu et ses avatars, Ràma et Kṛṣṇa, sont divers aspects d'une même personnalité et leur identité était certainement sentie par les Cambodgiens. Dans la légende, Kṛṣṇa et Râma accomplissent souvent des prodiges ; il n'y avait aucun inconvénient à les représenter l'un ou l'autre avec une forme surhumaine. Ce pouvait même être une nécessité lorsque l'épisode n'était pas dans toutes les mémoires et qu'il fallait suggérer plus nettement le caractère divin du héros.

D'ailleurs, les artistes indonésiens ou indochinois ne se sont jamais fait une loi de représenter toujours de la même façon le même personnage. Au Prambanam, on voit, à très peu de distance, Râvaṇa sous la forme d'un homme à deux bras, enlevant Sitâ, puis assis sur son char, sous l'aspect d'un être à vingt bras. A Angkor-Vat, dans un même bas-relief, Kṛṣṇa est représenté successivement avec quatre bras puis avec huit (3). Par conséquent, rien n'empêche *a priori* de reconnaître Kṛṣṇa ou un autre avatar de Viṣṇu dans le personnage à quatre bras de la planche XXIX.

Ceci posé, nous trouvons probablement au Livre X du *Bhâgavata Purâṇa*

(1) Krishna Shâstri, *South Indian Images*, fig. 29. Cf. article de Vogel dans *Archæological Survey, Report for* 1910-1911, p. 51. D'autres représentations de la même scène sont signalées au Cambodge, à Beṅ Mâlâ; cf. G. Cœdès, *Notes sur l'Iconographie de Beṅ Mâlâ*, *B.E.F.E.O.* Tome XII, nº 2, p. 25.

(2) *Bull. Com. archéol.*, p. 197.

(3) Aile orientale de la galerie Nord. Légende de Bâṇa ; cf. *Bull. Com. archéol.*, p. 180.

le récit que les artistes khmers ont voulu illustrer. Le chapitre XIX est intitulé : Kṛṣṇa dévore le feu de l'incendie. Pendant que les bergers étaient absorbés par le jeu, leurs vaches se sont dispersées. Les bergers cherchent leurs traces et soudain, sans cause apparente, un incendie éclate de toutes parts dans la forêt. Les bergers sont saisis d'effroi à la vue du feu qui les gagne de tous côtés. Ils recourent à Kṛṣṇa et l'implorent en le priant de les sauver.

« Le bienheureux Hari avait entendu les paroles lamentables de ses amis. « Fermez les yeux, leur dit-il, et ne craignez rien. »

« Ayant répondu « oui », ils fermèrent les yeux et le Bienheureux, aspirant avec sa bouche cet immense incendie, mit fin à leurs épreuves par un acte du pouvoir mystérieux dont il dispose. »

Reportons-nous maintenant au bas-relief d'Angkor-Vat, n° 231. La scène se passe dans une forêt comme l'indiquent le sol rocailleux, les arbres et les animaux sauvages qui forment le fond du bas-relief. A gauche, à côté d'un personnage à quatre bras où nous pouvons reconnaître Kṛṣṇa, avatar de Viṣṇu Caturbhuja, se tient un berger agenouillé complètement entouré de flammes. La scène représente l'incendie de la forêt. Le berger agenouillé implore Kṛṣṇa qui va le sauver en dévorant l'incendie. Le personnage agenouillé auprès de Kṛṣṇa est sans doute un ascète plongé dans la méditation ; il rappelle l'ermitage voisin de Nanda. La partie gauche du bas-relief me paraît donc illustrer fidèlement le chapitre XIX du *Bhâgavata Purâṇa.*

La partie droite doit représenter un épisode voisin. Ce ne peut être le chapitre XX qui est intitulé : Description de la saison des pluies. C'est plutôt le chapitre XVIII qui raconte le meurtre de Pralamba.

Ce chapitre décrit d'abord Kṛṣṇa jouant de la flûte et dansant avec les autres bergers. Soudain, le démon Pralamba s'approche sous la forme d'un berger. Kṛṣṇa, qui voit tout, le reconnaît et l'agrée cependant pour compagnon. Les bergers forment des couples et le jeu consiste à s'approcher d'un but fixé d'avance, l'un des joueurs portant l'autre. Au moment où Pralamba, changé en berger, portait dans ses bras Râma, le frère de lait de Kṛṣṇa, il reprit soudain sa forme primitive et emporta Râma dans les airs. Râma eut peur, puis, reprenant courage, il asséna au démon qui l'emportait un vigoureux coup de poing. Le crâne de Pralamba éclata sous le coup et il tomba inanimé.

Le bas-relief représente bien un meurtre puisque Kṛṣṇa brandissant sa massue s'apprête à en frapper l'homme qu'il tient au poignet. Cet homme est vêtu de la même façon que le berger agenouillé dans les flammes. Or le texte nous apprend que le démon Pralamba avait pris la forme d'un berger. Il est probable que cette partie du bas-relief représente le meurtre de Pralamba. Les deux épisodes : « Meurtre de Pralamba » et « Kṛṣṇa dévore l'incendie » seraient alors voisins sur la pierre comme ils le sont dans le Purâṇa.

Mais une objection se présente. Dans le *Bhâgavata Purâṇa*, Pralamba est mis à mort par Balarâma, le frère de lait de Kṛṣṇa et, sur notre bas-relief, il est tué par le dieu aux quatre bras. L'objection n'est pas sans réponse. Le sculpteur ne pouvait guère illustrer le récit du *Bhâgavata Purâṇa* qu'en prenant

certaines libertés avec le texte. Comment représenter sur la pierre un démon gigantesque emportant Râma dans les airs, et figurer en même temps de façon claire le geste meurtrier de Râma ? L'artiste khmèr a dû modifier légèrement la donnée du poème : il a laissé Pralamba sous son déguisement de berger.

De plus, dans le *Bhâgavata Purâṇa*, le rôle de Râma se confond presque toujours avec celui de Kṛṣṇa son frère. Il est l'acolyte de Kṛṣṇa, son compagnon inséparable et en quelque sorte un dédoublement de sa personnalité. Ceci ressort nettement de la stance 11 du chapitre XXVI où sont résumés les épisodes précédents et où il est dit de Kṛṣṇa : « Après avoir mis à mort le monstrueux Pralamba par la main puissante de Bala, il a sauvé les troupeaux du Parc et leurs gardiens de l'incendie de la forêt. »

Ainsi, dans les deux épisodes, c'est bien au fond Kṛṣṇa qui est le héros, l'acteur principal. Râma, sans doute, a tué le démon, mais il n'était que l'instrument dont s'est servi Kṛṣṇa. En nous montrant Pralamba mis à mort par le dieu aux quatre bras, le sculpteur khmèr a bien rendu l'esprit, sinon la lettre du poème, et il faut reconnaître qu'il a ainsi réalisé une œuvre plus harmonieuse et plus facilement intelligible.

***

M. Cœdès a classé avec le bas-relief précédent un autre linteau qui orne également le pavillon de l'angle sud-ouest et qui est catalogué sous le nº 228.

« Ce linteau, dit-il, est aussi mystérieux que le précédent. Deux jeunes gens, accompagnés d'un homme barbu coiffé d'une sorte de tiare, et de serviteurs portant des gâteaux ou des plats couverts, rendent hommage à une statue de Viṣṇu. Donner un nom aux acteurs de cette scène est, pour le moment, chose impossible » (1).

On remarque, au centre du bas-relief, le même personnage à quatre bras en qui nous avons reconnu Kṛṣṇa. La scène se passe dans un décor agreste. A partir du personnage central, les assistants se présentent dans l'ordre suivant : deux hommes, assis à la javanaise, tendant les mains dans un geste d'offrande ou de propitiation ; à droite, un Brahmane barbu dans la même posture ; trois hommes agenouillés portant des plateaux couverts d'aliments. D'autres personnages plus petits viennent à la suite.

Ceci fait penser à l'épisode de Kṛṣṇa soulevant le mont Govardhana. Les habitants du Parc avaient tout préparé pour offrir à Indra un sacrifice. Kṛṣṇa les en dissuade et, finalement, c'est au héros lui-même que revient une bonne partie des offrandes. Cette histoire paraît susceptible d'expliquer le bas-relief. Voici les passages caractéristiques du récit du *Bhâgavata Purâṇa* (Livre X, chap. XXIV).

(1) *Bull. Com., archéol.*, p. 197.



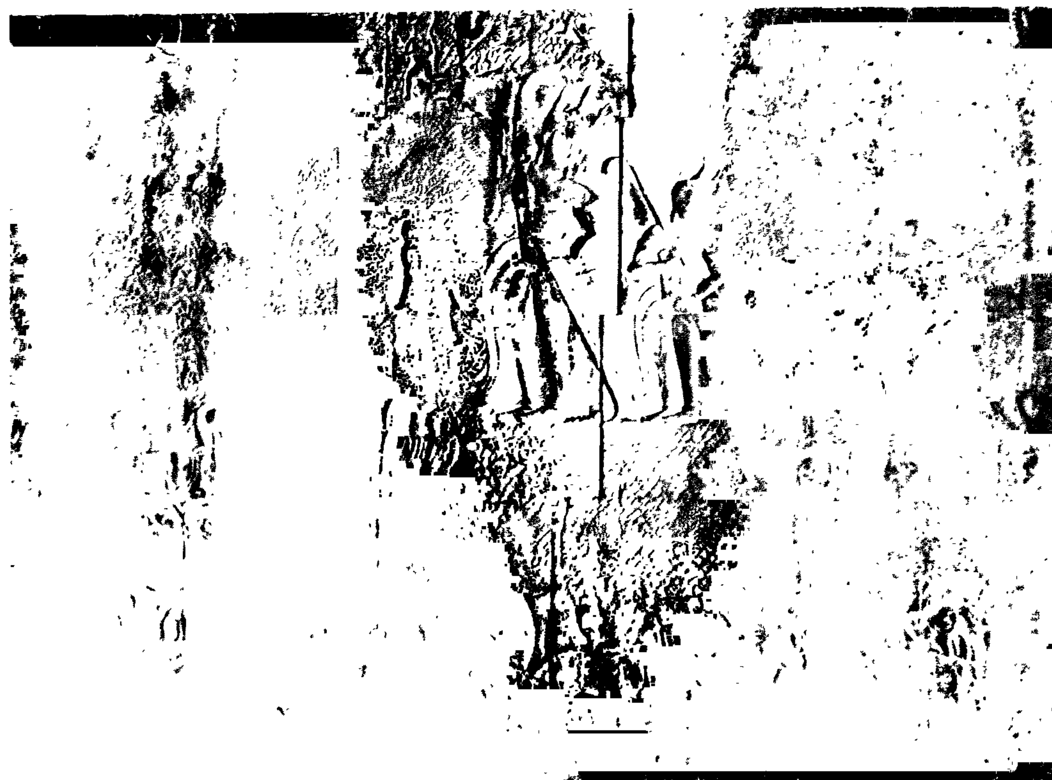


Fig. 1. — Linteau n° 231 Serv. Phot. Musée Guimet. Krishna renversant les deux arbres arjunas.
Fig. 2. — Linteau n° 226. Krishna soulevant le mont Govardhana.



Fig. 3. — Linteau nº 231. — *A gauche* : Kṛṣṇa dévore l'incendie ; *à droite* : Meurtre de Pralamba.

Fig. 4. — Linteau nº 228. — Kṛṣṇa prend les offrandes destinées à Indra.

« Mettez sur le feu, dit Kṛṣṇa, des mets de toute sorte, des sauces, des crèmes, des gâteaux au beurre, des tourteaux, des tartes et employez-y tout le lait.

« Que des Brahmanes, habiles dans le Veda, versent la libation sur les feux, suivant les rites. »

On voit que trois hommes portent en effet des plateaux, couverts apparemment de friandises. On aperçoit en outre dans le cortège un Brahmane reconnaissable à sa barbe ; un autre est également visible à gauche. Le poème nous décrit ensuite le cortège qui se forme et qui a pour but de porter à la montagne les offrandes primitivement destinées à Indra. Finalement (vers 35), Kṛṣṇa prit une forme extraordinaire : « C'est moi qui suis la montagne, dit-il, et sous ce corps gigantesque, il dévora une part énorme de l'offrande. »

C'est probablement cette scène qu'a voulu représenter le sculpteur. La seule liberté qu'il ait prise avec le texte est que, ne pouvant figurer Kṛṣṇa sous l'aspect d'une montagne, il l'a montré plus simplement sous la forme du dieu aux quatre bras.

J. Przyluski.

STATUETTES INDIENNES EN TERRE CUITE DE HAUTE ÉPOQUE (1)

Depuis longtemps la science s'efforce de représenter le développement de l'art hindou comme un processus organique dans lequel se succèdent différents styles : mais c'est là un processus européen que l'art hindou ne présentera jamais dans sa pureté. A. K. Coomaraswamy est le premier qui ait soutenu avec succès cette théorie dans sa *History of Indian and Indonesian Art* (1927). D'après lui les débuts de l'art hindou remontent non pas à trois cents ans, comme on l'admet ordinairement, mais à trois mille ans avant J.-C. La première figure représente une statuette en pierre calcaire provenant des fouilles dites « indosumériennes » dans la vallée de l'Indus (Harappa et Mohenjo-daro). On peut fixer une date pour les monuments de ce groupe par comparaison avec les monuments analogues de la Mésopotamie et de l'Asie centrale. Coomaraswamy n'admet pas, comme ses prédécesseurs, que la civilisation soit venue de l'Asie antérieure, mais il estime possible qu'elle ait suivi le chemin contraire ou même qu'elle ait pris naissance dans l'Inde d'une façon relativement spontanée. Ainsi se trouverait écarté ce préjugé si répandu que la population primitive et de couleur n'aurait eu aucune part dans le développement « culturel » de l'Inde. Le témoignage le plus précieux en faveur de ce développement original de la plastique hindoue, ce sont les petites statuettes trouvées dans des tombeaux. Le Museum of Fine Arts de Boston en a acquis le premier un grand nombre, et Coomaraswamy les publie dans le numéro 152 du *Bulletin* du musée (décembre 1927). Ce que depuis un certain temps on connaissait en fait de statuettes en terre cuite se trouve dans les rapports de l'*Archæological Survey of India* (abréviation : A. S.). Les plus anciennes statuettes de Harappa sont reproduites dans le rapport annuel 1923-1924, planche 21. Par comparaison avec les monuments de l'Asie occidentale on leur assigne comme date 4-3.000 ans avant J.-C. D'après Coomaraswamy, on a déterré des objets plastiques en terre cuite dans la région qui s'étend de Pataliputra à Taxila, du Gange moyen jusqu'à l'Indus, donc dans des régions où l'ancienne civilisation hindoue s'est principalement développée. Remarquons en passant que la

(1) Voir planches XXX-XXXI. Comme toutes les figures sont agrandies, on a indiqué les mesures exactes. Propriété de la maison Heeramanek, Paris-New-York.

région de Madras semble avoir été négligée. Sauf pour Harappa, la chronologie concernant les objets plastiques est très incertaine. Pour des objets plastiques provenant de la vallée de l'Indus, Coomaraswamy parle de 1000-400 avant J.-C., puis du v[e] siècle au premier siècle avant J.-C. Spooner estime que les objets qu'il a trouvés dans le voisinage de Pataliputra (*Excavations at Basarh,* A. S., rapport annuel 1913-1914) sont de la période qui va du III[e] siècle avant J.-C. au v[e] siècle après J.-C. J.H. Marshall place entre 1000 et 300 avant J.-C. le groupe important de Bhita sur le moyen Gange, mais ne fait remonter certains objets en terre cuite qu'à l'époque Gupta (*Excavations at Bhita,* A. S., rapport annuel 1911-1912). Le même auteur fait remonter jusqu'au XI[e]-XII[e] siècle une tête grossièrement gravée provenant de Saheth-Maheth (*Excavations at Saheth-Maheth,* A. S., rapport annuel 1910-1911, planches 10, 3). La série la plus importante, celle de Bulandhi-Bagh près de Pataliputra est représentée, à vrai dire sans indication de date, dans A. S., rapport annuel 1917-1918, Part 1.

Les auteurs ne donnent que très peu de renseignements sur l'emploi des statuettes en terre cuite. Elles représentent surtout des femmes. On suppose en général que c'étaient des jouets. On pourrait soutenir avec plus de vraisemblance qu'elles représentent souvent ces déesses mères et déesses de la fécondité (Coomaraswamy, *op. cit.,* page 22) que l'on a vénérées dès les premiers temps de la civilisation hindoue et qui sont encore de nos jours l'objet du culte populaire. Parfois le caractère votif est précisé par des inscriptions.

Déjà la série de dates donnée par l'A. S. prouve que les statuettes en terre cuite peuvent nous conduire de la plastique préhistorique à la plastique de l'époque historique. Coomaraswamy s'y essaye le premier dans le *Bulletin* de Boston. Peut-être les dates qu'il assigne à son second groupe (1000 à 300 avant J.-C.) sont-elles un peu trop anciennes. Nous allons tenter de situer quelques nouveaux types avant la période Maurya. Ces types sont empruntés à une série apparue par hasard dans le commerce, et qui se compose de pièces n'ayant aucun rapport entre elles et dont on n'indique pas le lieu où elles furent trouvées.

C'est aux deux statuettes de Harappa déjà mentionnées (et représentées dans la figure 1 du *Bulletin*) que ressemble le plus notre fig. 1. Elle a de commun avec elles la réunion sommaire de la partie nasale et buccale, la réduction des joues à une surface plate. Mais tandis que dans les statuettes de Harappa la coiffure s'élève en saillie des deux côtés de la tête, elle semble ici se terminer en pointe. Et surtout dans les pièces de l'époque préhistorique, déjà reproduites, toutes les parties du visage sont représentées de façon plastique, alors que dans notre figure elles sont gravées, de même que la parure du cou et de la poitrine. Si même l'emploi — si fréquent plus tard — de la gravure semble indiquer un stade succédant à celui de Harappa, la forme d'oiseau donnée à la tête rattache notre figure 1, pl. XXX au groupe le plus ancien. Si l'on veut faire entrer notre fig. 1 dans la série de dates donnée plus haut, la date qui se justifierait le mieux serait environ 1000 ans avant J.-C.

Pour la figure 2 il n'y a dans A. S. aucun point de comparaison. Dans la forme de la tête, comme dans la chaîne qui sert de parure, il y a un effort énergique de plasticité et le sentiment de la diversité des différentes parties. Il semble que la statuette représente une tête d'homme avec de la barbe. Des mèches de cheveux tombent en désordre sur le front. Les yeux en forme d'amande sont plats et larges sous des sourcils faits de petites lignes. Dans la coiffure il y a un essai d'arrangement schématique. La tête produit une impression plus archaïque que les plus anciennes sculptures en pierre hindoues. Même une œuvre aussi schématisée et aussi massive que la femme colossale de Besnagar (V. A. Smith, *A History of Fine Art in India and Ceylon,* Oxford 1911, planche 14) semble constituer un progrès sur notre statuette en terre cuite. On peut se croire autorisé à placer notre figure 2 après la période indiquée pour la figure 1, mais avant la période Maurya, donc vers le milieu du dernier millénaire.

La tête de femme de la figure 3, dans sa simplicité, montre un effort de plasticité encore plus sérieux. Tandis que dans le groupe Harappa les diverses parties, travaillées isolément, étaient ajoutées les unes aux autres, le visage tout entier est maintenant grossièrement modelé. Les yeux larges, plats, en forme d'amande se trouvaient déjà dans la figure 2. La matière est finement débourbée, comme dans le groupe le plus ancien. La date de 300 avant J.-C. paraît très vraisemblable. Pour le groupe qui s'en rapproche le plus par le style, il y a des points de comparaison avec les grandes œuvres plastiques : ce groupe est représenté ici par trois pièces qu'on peut attribuer à la même époque (figures 4, 5, 6). La figure 4 représente une statuette qui est la même qu'une terre cuite de Basarh (A. S. 1913-1914, planche 45 a). Spooner la décrit dans le catalogue sous le numéro 518 : « Tête et épaule d'une figure humaine, debout sous un arbre en fleurs (?) ». Notre pièce certainement mieux conservée prouve que les disques entourant la tête, et divisés en un ou trois cercles, ne représentent pas un arbre, mais une parure qui recouvre la tête et qui est placée au-dessus d'un morceau d'étoffe. Dans la pièce provenant de Basarh ce morceau d'étoffe se reconnaît aussi parfaitement. Le même motif se retrouve encore sur une espèce de gigantesque collier. Ces énormes parures de tête se retrouvent si fréquemment dans la sculpture indienne de haute époque que l'explication que nous donnons n'a rien qui puisse surprendre. (Comp. Coomaraswamy, *op. cit.*, fig. 23 et *Bulletin* fig. 2, 4, 5).

La figure 5, planche XXXI, montre à droite du visage des fragments de modelage dont on ne comprendrait point la signification si on ne pouvait pas, grâce à la figure 2 du *Bulletin*, les considérer comme appartenant à la chevelure. La forme même de la tête avec la raie des cheveux plate, le morceau d'étoffe, les yeux étirés en largeur, le modelé complet du nez et de la bouche est absolument semblable à la tête de la figure 4. A côté du buste de Basarh, les terres cuites, déjà mentionnées, de Bulandi Bagh peuvent nous servir de repère. De préférence ce groupe doit être placé au début de la période fixée par Spooner pour Basarh. Ainsi les deux dernières statuettes dont nous avons parlé

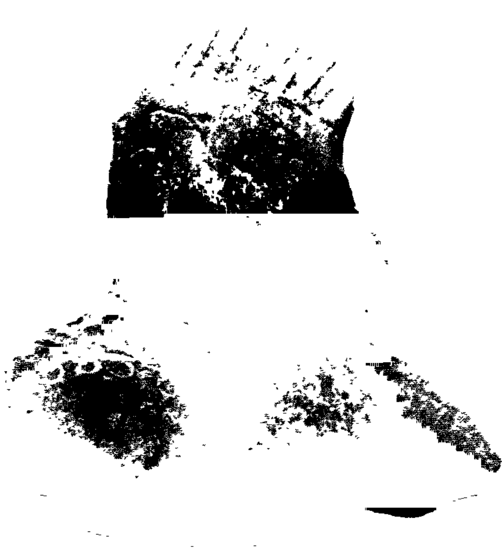


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 1. — Argile gris clair, *H.* 70 *m. m.* Fig. 2. — Argile gris bleuâtre, *H.* 50 *m. m.*
Fig. 3. — Argile grise, *H.* 40 *m. m.* Fig. 4. — Argile gris bleuâtre, *H.* 70 *m. m.*



Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.



Fig. 9.



Fig. 8.

Fig. 5. — Argile gris bleuâtre, *H.* 45 *m/m*. Fig. 6. — Argile gris bleuâtre, *H.* 60 *m/m*.
Fig. 7. — Argile rouge, *H.* 50 *m/m*. Fig. 8. — Argile rouge, *H.* 60 *m/m*.
Fig. 9. — Argile rouge, *H.* 32 *m/m*.

appartiendraient à l'époque Maurya (IIIe, IIe siècles avant J.-C.). Pour des raisons formelles l'image grotesque, qui semble être celle d'un homme (fig. 6, pl. XXXI) serait de la même époque.

Comme caractéristique de l'époque Kushana (Ier, IVe siècles), Marshall donne une gaucherie toute particulière dans la facture (*Excavations at Bhita*, page 72). Il y a de nombreux spécimens de cette époque dans A. S. Boston possède une pièce très caractéristique (*Bulletin*, fig. 14).

Pour les statuettes hindoues, comme pour les statuettes chinoises, il doit être possible de déterminer l'époque d'après la matière employée. Malheureusement les auteurs ne donnent aucune indication à ce sujet. Les pièces dont nous avons parlé jusqu'ici étaient en terre grise. Celles qui sont particulièrement bien débourbées et dures datent de 3000 à 500 environ avant J.-C. La couleur est soit brune (spécimens de Boston), soit grise. Pour l'époque Maurya et l'époque Çunga qui lui succède la couleur grise est caractéristique. La matière grossière et micacée, de couleur grise ou rouge, caractérise le groupe Kushana dont nous n'avons pas de spécimen ici. Les trois statuettes suivantes sont de matière rougeâtre: la figure 7 planche XXXI, représente, semble-t-il, un homme corpulent avec les deux mains sur la poitrine. Si c'était une femme, l'idéal hindou de la beauté voudrait que les seins fussent plus rapprochés. Tous les détails indiquent une image grotesque. Il en est de même pour la terre cuite très détériorée que représente la figure 8, planche XXXI. Elle seule a du mouvement. Pour la figure 9, planche XXXI, la coiffure peut de nouveau faire supposer qu'elle représente un homme. Le type ressemble à celui de Deogarh (Smith, *op. cit.*, planche 34) et pourrait être bouddhique. Ces trois pièces de terre rouge se rapprochent de la nature et montrent de la maturité plastique : on pourrait donc les placer à l'époque Gupta, c'est-à-dire aux Ve, VIe siècles.

Cette série groupée au hasard montre que même dans les œuvres négligées jusqu'à présent il y a un développement d'origine purement hindoue, un progrès continu vers la pleine vie plastique en dehors de l'influence hellénique du Gandhâra, influence que ce groupe n'a pas pu subir, ne serait-ce que parce qu'il n'a au début aucun caractère bouddhique. Si l'on présente au public des reproductions complètes des petites découvertes de la haute antiquité indienne, les idées émises jusqu'à présent, les hypothèses même, contribueront sérieusement à compléter l'histoire de l'art plastique hindou. Elle sera le résultat des fouilles qu'on exécute aux Indes. Aux représentations d'êtres humains s'ajouteront bientôt les représentations d'animaux.

Le but de cet exposé est d'attirer l'attention des musées et des spécialistes européens sur un groupe d'œuvres important au point de vue de l'art et de l'histoire de l'art.

ALFRED SALMONY.

Trad. L.-W. Cart.

LE PAYSAGE DANS L'AKBAR-NAMAH (1)

Jusqu'à présent on n'a publié qu'une petite partie des nombreuses miniatures qui furent exécutées dans les ateliers des Grands Mogols et qui pour la plupart se trouvent aujourd'hui dans des collections européennes et américaines. Le domaine à étudier se trouve encore partiellement inexploré et le travail exact reste assez difficile. Mais il a déjà paru un certain nombre de publications qui traitent de questions particulières et même des recueils entiers plus ou moins complets, dont les reproductions nous sont extrêmement précieuses. Il est bien possible que nous réussissions à éclaircir un jour de façon assez complète le développement de la peinture sous les Grands Mogols, les documents conservés étant très abondants.

Le temps qui s'était écoulé entre les dernières peintures d'Ajaṇṭā (VIIIe siècle) et le XVIe siècle, nous est moins favorable : les documents font presque entièrement défaut, et les témoignages qui nous sont transmis par la littérature sont beaucoup trop vagues. Quoiqu'on essaie toujours de combler cette lacune au moyen d'inductions et de théories, force nous est de convenir qu'aucun des systèmes proposés ne parvient à entraîner notre adhésion.

Nous désirons ici analyser une manifestation de l'art à la fin du XVIe siècle. Peut-être notre étude nous permettra-t-elle d'entrevoir la miniature mogole de l'époque d'Akbar sous un aspect assez différent de celui qui nous était jusqu'ici familier. Quelques exemples nous feront comprendre notamment l'importance et la signification du paysage dans ces miniatures.

Trois miniatures qui forment une partie des illustrations de l'Akbar Namah du Victoria and Albert Museum à Londres, nous serviront de base (2). Il ne s'agit d'ailleurs pas là d'exemples exceptionnels et notre enquête nous eût mené à la même conclusion si nous avions choisi comme point de départ d'autres parties du même manuscrit.

***

Les miniatures que nous reproduisons sont dues à des peintres qui étaient tous membres de ce qu'on peut appeler « l'école d'Akbar ». Sans vouloir fixer la date de ces œuvres, il y a lieu de penser qu'elles furent exécutées vers la fin du XVIe siècle à un moment où on ne doit plus parler d'une miniature indo-persane, mais plutôt d'une « peinture de l'École Impériale des Grands Mogols ». Cet art, en effet, s'était constitué au sein de la cour impériale, c'est-à-dire dans un milieu qui, bien que musulman, s'affirmait comme très

(1) Voir planches XXXII-XXXIV.

(2) Nos 2-1896 (I. S.) 2/117, 6/117 et 99/117.

libéral; mais tout en étant « Hofkunst », comme diraient les Allemands, ces œuvres témoignent d'un esprit national qui prévaut franchement sur l'influence iranienne.

Il est intéressant de comparer le texte qui se rapporte à l'une de ces trois miniatures, avec l'image elle-même (pl. XXXII) « They stayed there four months (dit le texte), and then Muhammad Amin Divana and some servants took the proper course and set off for the mankind-protecting court, taking with them Abd-ur-rahim (1) ».

On le voit : pas la moindre trace de paysage dans le texte ; on se contente seulement d'y mentionner le lieu où se passe l'événement reproduit. Les artistes se sont laissés guider uniquement par leur fantaisie. Il est possible que ces scènes — ou des scènes analogues — leur aient été racontées ; on peut même admettre qu'ils en avaient été témoins. Mais les détails, dans l'ensemble, sont créés uniquement par l'imagination du peintre suivant ses facultés artistiques propres et les ordres de la cour. Il est possible d'autre part, que certains portraits, en tout cas ceux de l'Empereur, aient été exécutés d'après le modèle vivant.

Si nous approfondissons le détail de la technique, nous nous apercevrons que les artistes employaient encore certaines formules conventionnelles venues de l'Iran, formules déjà améliorées d'ailleurs par quelques traits personnels ; le plus souvent même ils se sont émancipés du poncif iranisant et suivent leur tempérament propre en employant les moyens les plus différents.

Les *rochers* montrent encore fort nettement l'influence de l'ouest, mais leur couleur les rend plus proches de la nature. Sur la planche XXXIV nous voyons ce thème du rocher remplacé par des collines aux côtes ondulées. Le terrain nous semble plus « plastique », et les marches qui nous mènent d'un fossé sur une terrasse (planche XXXIV) nous donnent l'impression d'être étudiées d'après nature, ce qui confère au paysage une empreinte vraiment individuelle. Le rocher qui est visible au premier plan, et qui est coupé en triangle est un accessoire caractéristique et sert à accentuer l'illusion de profondeur. A côté de ces caractères il en reste d'autres, visiblement importés de l'Iran sans avoir subi aucune transformation (par exemple les pierres sous lesquelles apparaissent des feuilles).

Les *arbres* suivent moins encore l'exemple iranien. Un certain naturalisme se manifeste à côté des formes conventionnelles, et l'impressionisme, lui aussi, trouve ici largement sa place. Les peintres savaient unir ces trois moyens artistiques non seulement dans la même composition, mais assez souvent dans le même objet. Les palmiers de la planche XXXIV nous donnent un exemple frappant de l'effort fait par l'artiste pour s'approcher de la nature.

Les *fleurs*, dans la miniature mogole, sont plus rares que les arbres et sur nos feuillets elles manquent entièrement.

(1) *The Akbarnama of Abu-l-Fazl*, trad. par H. Beveridge, Calcutta 1904, Vol. 2, p. 203. Chapter XXXII.

Comme les miniatures persanes, les miniatures mogoles nous montrent souvent des eaux courantes. Malheureusement nos trois planches en sont dépourvues. Une reproduction publiée par P. Brown (1) nous fait voir que l'eau, traitée par les peintres de la cour de Delhi, s'éloignait moins de la nature que l'eau des miniatures iraniennes; mais il me semble qu'à cet égard les artistes mogols emploient quelquefois des procédés techniques qui sont venus de Chine.

C'est la représentation du *ciel* qui distingue profondément l'art d'un Basavan, d'un Sanwalah, etc..., de l'art persan. Nous ne trouvons presque plus le bleu ou l'or égal qui en Iran sert de fond plus ou moins décoratif d'où se détachent les autres détails; le bleu nous donne vraiment ici une illusion de l'azur du ciel dans lequel flottent des nuages poussés par le vent. On trouve souvent un horizon doré où l'or s'épanouit dans l'humidité du firmament. Tout cela doit reproduire des impressions de lever ou de coucher du soleil, spectacles qui jouent un grand rôle dans la vie et dans l'imagination des Hindous.

Le paysage, tel que nous l'avons étudié dans ses détails, est peuplé d'hommes et d'animaux de toute sorte ; les artistes mogols savent en effet donner aux représentations d'animaux un charme exquis qui, souvent, ne manque pas d'humour (pl. XXXIII en bas). Les bâtiments jouent également un rôle assez important. On en voit plusieurs qui forment souvent des villes ou des forteresses qui se cachent derrière les collines, les rochers et les arbres du fond. Dans ce cas les artistes suivent aussi leur imagination. Une profusion d'or baigne ces villes dans une sorte de « gloire » dont je ne détermine pas encore la signification. Je ne crois pas qu'il s'agisse là d'un procédé purement décoratif ; une explication symbolique me semble plus vraisemblable.

Les couleurs varient suivant une échelle très étendue, et nous donnent presque toujours le coloris local. Les contrastes sont moins brusques que dans l'Iran et les artistes sont beaucoup plus réalistes. Les ombres manquent presque entièrement et les formes sont quelquefois seulement légèrement modelées sans qu'on puisse parler d'une plastique dans le sens européen du mot (voir les grands arbres, planche XXXIV), les marches également. Les couleurs, dont la profondeur varie, doivent donner l'illusion des différents plans (voir le sol sur la pl. XXXIII). Pour nous rendre compte de la perspective, il nous suffit de comparer les proportions des détails, qui varient souvent dans le même plan. Mais on trouve déjà une tendance qui correspond à notre perspective occidentale, et qui me semble avoir été importée avec les peintures que les Européens avaient fait connaître à la cour d'Akbar.

***

Ce sont là les traits essentiels de l'art du paysage tels qu'on les trouve dans les feuilles de notre manuscrit et nous avons vu que l'école d'Akbar savait suivre des voies originales. Nous ne pouvons pas, dans ces pages, nier l'influence de l'Ouest, mais ce qu'il y a d'étranger est déjà tellement assimilé que nous ne devons plus parler d'une école indo-persane ; d'autres influences

(1) Percy Brown, ***Indian Paintings under the Moghuls***, en face de la p. 121.



Muḥammad Amin Diwana accompagne la veuve de Bairam Khan et son jeune fils Abdurrahim à Ahmedabad. 1561

Victoria and Albert Museum. No 2-1896 I.S. fol. 117 [illegible]



Scène de chasse où figure Akbar. 1560

Victoria and Albert Museum. N° 2-1896 (I.S. 2/117) N. [illegible] 82

étaient suffisamment fortes pour créer un art du paysage tout différent de celui qui se pratiquait dans l'Iran.

Quelles étaient ces influences ? Je veux en citer seulement trois qui me semblent les plus importantes :

a) L'influence ethnique.

b) La situation géographique.

c) L'influence de la cour impériale.

Etrangers au milieu indigène, les Grands Mogols firent preuve de facultés qui les distinguent de beaucoup d'autres conquérants. Ils essayaient de comprendre et savaient respecter l'originalité profonde du pays que leur avait livré la conquête. D'autre part, ils nous montrent dans leur vie privée, à côté de leurs goûts artistiques, un grand amour de la nature. Babur, l'aïeul d'Akbar, nous parle longuement des jardins qu'il a admirés en traversant les pays conquis. Rappelons aussi le célèbre passage de l'Akbar-Namah qui nous montre les idées de l'Empereur sur les relations entre les choses vivantes (c'est-à-dire la nature), l'Art et Dieu. Jahângîr hérita de ces dispositions et les nombreuses peintures d'animaux et de fleurs exécutées à sa cour peuvent en servir de preuve.

En général les artistes étaient forcés d'exécuter les commandes de leur maître d'après les indications de celui-ci, et nous savons qu'Akbar s'occupait même dans tous les détails du règlement de son école. Mais le goût tout à fait personnel de l'artiste pouvait se déployer librement quand il s'agissait de la représentation de la nature ou plus spécialement d'un paysage, le sentiment de l'Empereur et celui de l'artiste étant ici, la plupart du temps, le même.

Nous ne savons presque rien de la vie des peintres impériaux, mais il est plus que vraisemblable que la plupart étaient des Hindous, même si leur nom nous laisse souvent supposer qu'il s'agit de musulmans. S'ils avaient adopté l'Islam, le tempérament ethnique restait le même, ce tempérament qui s'était formé sous le ciel indien. Dans son excellent livre sur l'Hindouisme, M. Helmuth v. Glasenapp dit excellemment à ce sujet : « La générosité de la nature à l'égard de la plus grande partie de l'Inde avait ici permis à l'humanité de se procurer sans grande peine la nourriture et tout ce qui est essentiel à la vie, cependant que la chaleur tropicale, souvent très forte, l'invitait à la contemplation insouciante et que le spectacle de cette nature inépuisablement riche excitait toujours à nouveau son imagination (1). »

Tel est le paysage dans la peinture sous Akbar le Grand au moment où elle s'approche de sa maturité. Nous avons étudié les traits qui les distinguent de l'art de l'Iran et les forces qui l'avaient poussé dans une autre voie. Le développement ultérieur de cette évolution pourrait faire l'objet d'une autre étude. Nous voulons seulement constater que si on trouve au XVIIIe siècle un Mir Tchand qui se plaît dans l'imitation des miniatures persanes, il se montre apparenté aux peintres de nos jours qui s'inspirent des maîtres des temps passés.

WILHELM STAUDE.

(1) *Der Hinduismus*, Munich 1922, p. 5.

UNE NOUVELLE COLLECTION MUSICALE

Consacrée principalement aux musiques de l'Orient et des contrées lointaines

---

LA BIBLIOTHÈQUE MUSICALE DU MUSÉE DE LA PAROLE ET DU MUSÉE GUIMET

Au moment ou notre sensibilité artistique s'ouvre de tous côtés vers des horizons toujours plus lointains, ou certaines barrières tombent et ou nous cherchons à entrer en communion avec toutes les manières de sentir de la Terre, la musique est bien peu favorisée. Pour les arts plastiques, la richesse en documents photographiques est grande et, déjà, de nombreux volumes, même pour les arts lointains, permettent, au moins en partie, d'en prendre facilement connaissance. Les traductions des textes littéraires et philosophiques des pays les plus éloignés sont chaque jour plus nombreuses et, quelle que soit la langue ou elles ont été primitivement écrites, peu de pages saillantes nous demeurent interdites. En musique, au contraire, il n'en est pas ainsi et l'obscurité nous enveloppe. Si nous nous dirigeons vers les contrées lontaines, c'est le néant ou presque. Au delà d'une ligne mystérieuse, vers l'Orient et les pays éloignés, rien ou presque rien n'a été édité et cette absence soudaine de documentation est saisissante. Il y a quelques années, notre effort personnel de connaissance musicale est venu, dans cette direction, se briser contre un mur. De la est née l'idée de la présente collection : elle veut tenter de rendre plus facilement accessible la musique orientale et lointaine.

Cette collection, M. Pernot, directeur du Musée de la Parole de l'Université de Paris, accepta de la fonder et de la diriger avec nous. Elle prit alors pour titre celui de « Bibliothèque Musicale du Musée de la Parole et du Musée Guimet ». Ainsi, la collaboration si précieuse de M. Pernot lui fut acquise, les richesses en disques réunies au Musée de la Parole, grâce à la Maison Pathé, purent être utilisées en vue des recherches et des publications, et, pour saisir une documentation fort difficile à atteindre, sa position devint privilégiée : concours du Musée de la Parole, centre d'études des chants

populaires, d'une part, du Musée Guimet, centre d'orientalisme, lui-même en liaison avec la Société Asiatique et la Société des Amis de l'Orient d'autre part, rapports constants, enfin, avec les milieux musicaux.

La collection fut fondé grâce à MM. Geuthner. Ils furent les éditeurs qui comprirent la valeur de l'idée poursuivie et la nécessité d'un effort continu ne se bornant pas à la publication d'un ou de deux recueils. Ils saisirent également l'intérêt, aux dépens même d'un succès de librairie immédiat, de publier des documents accessibles à tous et surtout vrais, écartant l'édition de luxe, rejettant les harmonisations à tendances occidentales qui affadissent les mélodies pour les rendre plus aisement abordables au grand public.

Nous voudrions nous adresser plus encore aux musiciens et à ceux qui aiment la musique qu'aux spécialistes. Nous ne nous dissimulons pas que des publications comme celles que nous entreprenons risquent d'encourager des exécutions déformées et, dans le domaine de la composition musicale, cet odieux et brutal plaquage, sur des formes habituelles, de mélodies lointaines ou de procédés techniques non assimilés : orientalisme de bazar, masquant une pauvreté d'invention. Mais de telles musiques s'éliminent d'elles-même et ces dangers existent-ils en face de ce que nous espérons réaliser : offrir à tous un accès facile à des formes de beauté encore généralement inconnues, et aux créateurs dans le domaine musical un enrichissement de sensibilité et un élargissement du clavier des procédés techniques, non immédiatement utilisable certes, mais susceptible cependant d'ouvrir des chemins nouveaux ?

La musique orientale et populaire, en effet, musique monodique, ignorant les richesses de l'harmonie, compense cette pauvreté apparente en allant plus avant que notre musique dans certaines directions : celle des modes, des rythmes et des styles principalement. Le domaine des modes ne s'étend pas seulement aux échelles si variées mais, au-delà, à la coloration que donne l'insistance sur certains degrés ou leur suppression momentanée, la différence du mouvement ascendant et descendant, etc., en résumé à tout ce qui crée l'ambiance par le mouvement mélodique ; la complexité, la précision et la souplesse des rythmes sont extrêmes ; les styles insistent sur les différentes manières d'orner la mélodie et sur le timbre de la voix ou des instruments qui cherche l'expression plus que la pureté.

Toutes ces considérations expliquent notre programme. La Bibliothèque Musicale est divisée en deux séries. Une première section, « recueil de mélodies », s'adresse à tous et particulièrement aux musiciens. Elle publie de la musique, rejetant l'érudition quand celle-ci risque d'étouffer le texte musical et se contente d'encadrer ce dernier entre une préface précisant la position, parmi les autres musiques, des chants édités et donnant quelques indications sur chacun d'eux d'une part, et, si possible, d'autre part, une bibliographie critique. Les études plus techniques et plus spéciales forment la seconde section, « travaux concernant la musique », consacrée surtout aux recherches concernant les voies où la musique orientale et populaire a été au delà de

UNE NOUVELLE COLLECTION MUSICALE

Consacrée principalement aux musiques de l'Orient et des contrées lointaines

---

LA BIBLIOTHÈQUE MUSICALE DU MUSÉE DE LA PAROLE ET DU MUSÉE GUIMET

Au moment ou notre sensibilité artistique s'ouvre de tous côtés vers des horizons toujours plus lointains, ou certaines barrières tombent et ou nous cherchons à entrer en communion avec toutes les manières de sentir de la Terre, la musique est bien peu favorisée. Pour les arts plastiques, la richesse en documents photographiques est grande et, déjà, de nombreux volumes, même pour les arts lointains, permettent, au moins en partie, d'en prendre facilement connaissance. Les traductions des textes littéraires et philosophiques des pays les plus éloignés sont chaque jour plus nombreuses et, quelle que soit la langue ou elles ont été primitivement écrites, peu de pages saillantes nous demeurent interdites. En musique, au contraire, il n'en est pas ainsi et l'obscurité nous enveloppe. Si nous nous dirigeons vers les contrées lontaines, c'est le néant ou presque. Au delà d'une ligne mystérieuse, vers l'Orient et les pays éloignés, rien ou presque rien n'a été édité et cette absence soudaine de documentation est saisissante. Il y a quelques années, notre effort personnel de connaissance musicale est venu, dans cette direction, se briser contre un mur. De la est née l'idée de la présente collection : elle veut tenter de rendre plus facilement accessible la musique orientale et lointaine.

Cette collection, M. Pernot, directeur du Musée de la Parole de l'Université de Paris, accepta de la fonder et de la diriger avec nous. Elle prit alors pour titre celui de « Bibliothèque Musicale du Musée de la Parole et du Musée Guimet ». Ainsi, la collaboration si précieuse de M. Pernot lui fut acquise, les richesses en disques réunies au Musée de la Parole, grâce à la Maison Pathé, purent être utilisées en vue des recherches et des publications, et, pour saisir une documentation fort difficile à atteindre, sa position devint privilégiée : concours du Musée de la Parole, centre d'études des chants

populaires, d'une part, du Musée Guimet, centre d'orientalisme, lui-même en liaison avec la Société Asiatique et la Société des Amis de l'Orient d'autre part, rapports constants, enfin, avec les milieux musicaux.

La collection fut fondé grâce à MM. Geuthner. Ils furent les éditeurs qui comprirent la valeur de l'idée poursuivie et la nécessité d'un effort continu ne se bornant pas à la publication d'un ou de deux recueils. Ils saisirent également l'intérêt, aux dépens même d'un succès de librairie immédiat, de publier des documents accessibles à tous et surtout vrais, écartant l'édition de luxe, rejettant les harmonisations à tendances occidentales qui affadissent les mélodies pour les rendre plus aisement abordables au grand public.

Nous voudrions nous adresser plus encore aux musiciens et à ceux qui aiment la musique qu'aux spécialistes. Nous ne nous dissimulons pas que des publications comme celles que nous entreprenons risquent d'encourager des exécutions déformées et, dans le domaine de la composition musicale, cet odieux et brutal plaquage, sur des formes habituelles, de mélodies lointaines ou de procédés techniques non assimilés : orientalisme de bazar, masquant une pauvreté d'invention. Mais de telles musiques s'éliminent d'elles-même et ces dangers existent-ils en face de ce que nous espérons réaliser : offrir à tous un accès facile à des formes de beauté encore généralement inconnues, et aux créateurs dans le domaine musical un enrichissement de sensibilité et un élargissement du clavier des procédés techniques, non immédiatement utilisable certes, mais susceptible cependant d'ouvrir des chemins nouveaux ?

La musique orientale et populaire, en effet, musique monodique, ignorant les richesses de l'harmonie, compense cette pauvreté apparente en allant plus avant que notre musique dans certaines directions : celle des modes, des rythmes et des styles principalement. Le domaine des modes ne s'étend pas seulement aux échelles si variées mais, au-delà, à la coloration que donne l'insistance sur certains degrés ou leur suppression momentanée, la différence du mouvement ascendant et descendant, etc., en résumé à tout ce qui crée l'ambiance par le mouvement mélodique ; la complexité, la précision et la souplesse des rythmes sont extrêmes ; les styles insistent sur les différentes manières d'orner la mélodie et sur le timbre de la voix ou des instruments qui cherche l'expression plus que la pureté.

Toutes ces considérations expliquent notre programme. La Bibliothèque Musicale est divisée en deux séries. Une première section, «recueil de mélodies», s'adresse à tous et particulièrement aux musiciens. Elle publie de la musique, rejetant l'érudition quand celle-ci risque d'étouffer le texte musical et se contente d'encadrer ce dernier entre une préface précisant la position, parmi les autres musiques, des chants édités et donnant quelques indications sur chacun d'eux d'une part, et, si possible, d'autre part, une bibliographie critique. Les études plus techniques et plus spéciales forment la seconde section, « travaux concernant la musique », consacrée surtout aux recherches concernant les voies où la musique orientale et populaire a été au delà de

la nôtre, principalement celle des modes. L'unité d'un recueil de mélodies est généralement celui d'une région musicale ; parfois, pour montrer la parenté d'un même ordre de chants à travers les pays les plus divers, cette unité sera celle d'un genre. L'harmonisation, sans être totalement bannie, sera rarement surajoutée et, dans ce cas, le lecteur en sera prévenu ; la collection tend à donner le document exact, la musique telle qu'elle est exécutée dans son pays d'origine, avec ou sans harmonisation ou accompagnement rythmique, négligeant la question des facilités d'exécution.

Sans rien exclure dans le domaine de la chanson populaire, la Bibliothèque Musicale entend porter son effort vers la musique orientale et lointaine, répondant ainsi à la conception qui lui a donné naissance : contribuer peu à peu à rendre accessible les immenses régions de la carte musicale qui sont encore *terres inconnues*. Elle se tourne vers l'Orient en rappelant que les régions musicales ne correspondent pas toujours aux divisions géographiques, et que l'Andalousie d'une part, certaines contrées méditerranéennes de l'est de l'Europe d'autre part, sont plus proches musicalement de l'Orient que de l'Occident. Cet appel de l'Orient n'est pas celui d'une conception un peu simpliste et factice qui, ces dernières années, a tenté d'évoquer un mirage oriental et d'opposer un Orient spirituel dont viendrait le salut à un Occident matérialiste et sans élan. C'est seulement une réponse au besoin sans cesse grandissant que rien, dans le domaine de l'art ne nous demeure fermé, que les formes de beauté les plus lointaines, qui nous semblaient d'abord seulement étranges, nous révèlent leur valeur profonde et que notre sensibilité et notre connaissance s'élargissent à leur contact.

L'Orient n'est pas le seul monde musical ignoré. D'autres régions, où souvent les influences les plus diverses se mêlent, sont également peu connues, et attirantes. La Bibliothèque Musicale ne recherche pas seulement les chants qui paraissent les plus anciens et les traditions les plus pures. Les communications entre les arts s'avèrent chaque jour plus importantes, ainsi que les influences réciproques, même dès les temps reculés. L'attention se porte vers la fusion des arts les plus éloignés dont les résultats sont parfois étonnamment vivants et personnels. Nous songeons à l'Amérique Latine où, de nos jours encore, naissent des chants populaires d'une variété et d'une originalité frappantes et où les influences les plus diverses se rencontrent, pendant que d'anciennes et pures traditions survivent.

Pour notre tâche, un problème essentiel se pose, celui de la notation. Nous croyons également erronées l'opinion qui affirme que la musique orientale ne peut être notée et celle qui assure que, pour l'écrire, la notation habituelle suffit. La solution est, semble-t-il, entre ces extrêmes. Vouloir faire entrer de force la musique de l'Orient dans notre écriture, c'est sacrifier tout ce que cette écriture ne peut noter, c'est déformer l'original au point, parfois, d'en faire une caricature. Proposer une notation entièrement nouvelle est impossible. Certes, pour suivre les lignes continues et les souples inflexions de la musique orientale, un système représentant graphiquement les courbes

mélodiques, tel l'ancien système neumatique ou celui qui soutient la mémoire des musiciens japonais, serait préférable, mais on ne peut songer à demander au lecteur l'effort nécessaire pour assimiler une telle notation. Par contre, quelques instants suffisent pour connaître des signes ordonnés, en nombre restreint, venant s'ajouter à notre écriture musicale habituelle, pour indiquer ce qu'elle ne prévoit pas. Il en est ainsi dans le domaine des langues ; on tend, de plus en plus, à en faciliter la lecture en se servant, pour les transcrire, de l'alphabet latin, même quand leurs sonorités sont très différentes des nôtres : on ajoute alors, sur et sous les lettres, des points et des accents pour désigner les sons que notre alphabet ignore, ce sont les signes diacritiques. Ce qu'il nous faut, ce sont des signes diacritiques musicaux.

Ces signes, nous avons tenté de les établir. D'assez longues recherches et une assez longue expérience nous ont, peu à peu, permis de compléter et à la fois de simplifier le système; des modifications pourront y être apportées si des nouvelles observations ou des suggestions nouvelles les rendent désirables; nous demandons aux collaborateurs de la Bibliothèque Musicale de l'utiliser dans la mesure du possible et nous espérons que son usage se généralisera. Il répond aux idées suivantes.

On a coutume de distinguer dans le son musical l'intensité, la hauteur et le timbre.

Les signes habituels d'intensité (fortes et pianos ainsi que les signes en ciseaux) suffisent même pour indiquer les sons croissants ou décroissants, sur une même note, si fréquents dans la musique orientale.

En ce qui concerne la hauteur, vouloir enfermer la musique orientale ou populaire dans l'échelle de sons fixes de notre clavier tempéré, c'est risquer de la défigurer parfois jusqu'à la rendre méconnaissable. Par opposition, il ne semble pas nécessaire de vouloir diviser à l'extrême en allant au delà du quart de ton, la gamme hindoue par exemple ne contenant que 22 intervalles. Ces quarts de ton, pour les exprimer, il paraît inutile d'avoir recours à des degrés nouveaux, des altérations suffisent. En effet, la gamme orientale ou populaire n'a jamais, croyons-nous, plus de 7 sons et jamais plusieurs intervalles de quart de ton ne se suivent. Ce qui varie, c'est la position des degres et, pratiquement, cette position n'est pas exactement la même, à un comma près, à chaque exécution; plus qu'une hauteur absolue, elle est le résultat, surtout dans la musique populaire, d'une direction de mouvement, d'un saut par exemple qui tend à s'élargir aux dépens de l'intervalle suivant. Dès lors, les altérations sont préférables aux notes pour l'indiquer ; il convient d'avoir trois dièses et trois bémols déterminant des altérations montantes et descendantes de moins d'un demi-ton (à peu près un quart de ton), d'un demi-ton (dièse et bémol ordinaire), de plus d'un demi-ton et de moins d'un ton (à peu près trois quarts de ton). Ainsi tous les sons d'une gamme par quart de ton peuvent être notés en même temps que la direction du mouvement, cause parfois de la forte disproportion de deux intervalles contigus. C'est le système préconisé, d'ailleurs avec un plus grand développement,

en vue de l'application harmonique, par le musicien siamois, M. Grassi. Ce sont les signes qu'il propose que nous avons adoptés. D'autres, très proches, mais dont la lecture semble moins claire, sont quelquefois employés en Orient.

Les questions de timbre sont également fort importantes. C'est souvent en négligeant le style du chant et surtout la position de la voix qu'on altère totalement le caractère de la musique. Les chansons populaires et orientales recherchent fréquemment l'expression aux dépens de la justesse et de la pureté du son. Nous avons donc voulu indiquer toute manière de chanter qui s'oppose à l'émission habituelle claire, limpide et à la voix placée en avant qui découle de nos méthodes. C'est ainsi que des signes ont été prévus pour désigner les sonorités gutturales, nasales, contractées, sombres (bouche fermée), etc., ainsi que les tendances à empâter la mélodie ou à détonner légèrement en baissant la voix. Ces signes, conçus pour la voix, peuvent parfois être employés pour des sonorités instrumentales correspondantes.

Nous insistons également sur les diverses manières de modifier une note. Elle peut être non seulement accentuée fortement (frappée sec) mais appuyée seulement, ou allongée et étirée sans pourtant modifier d'une manière sensible la mesure, ou attaquée par dessous, etc. Les signes déterminant ces diverses accentuations se combinent entre eux ; la possibilité d'indiquer des notes seulement appuyées fait qu'on peut les multiplier, articuler en quelque sorte grâce à eux la mélodie et orienter ainsi le lecteur dans les rythmes irréguliers, ce qui permet alors de supprimer souvent, sans nuire à la clarté de la lecture, le vêtement factice et trop mécaniquement régulier des barres de mesures.

Quelques indications concernant les ports de voix ainsi que les ornements complètent le système. On trouvera la liste des signes adoptés dans chaque fascicule de la section « Recueils de Mélodies » ainsi que dans les indications destinées aux collaborateurs de la collection. Les lecteurs qu'ils embarasseraient peuvent, à la rigueur, faire abstraction de certains d'entre eux et en ramener d'autres aux signes habituels dont ils dérivent; les signes préconisés, en effet, ne modifient pas la notation, ils la complètent : ils sont surajoutés; leur absence totale équivaudrait à revenir à l'écriture habituelle et insuffisante. On peut donc, au besoin, ne les suivre que partiellement en sachant que, plus on les observera, plus on serrera de près la vérité, plus on retrouvera exactement la courbe, la sonorité et l'ambiance des chants.

Des objections nous seront faites. Ceux qui estiment que la musique orientale ne peut être notée s'appuient non seulement sur l'extrême difficulté de fixer des inflexions compliquées, continues et souples, mais sur le fait que la mélodie orientale varie à chaque exécution et qu'une grande liberté est laissée au musicien pour habiller d'ornementation la trame qui lui est transmise. On peut soutenir alors que seule cette trame importe : c'est elle et elle seule qu'offrent les quelques notations orientales. Mais, ce n'est qu'un squelette sans chair, véritable schéma jamais exécuté dans sa nudité

qui ne peut donner aucune idée de la beauté et même de l'allure générale de la mélodie. Aussi, et sur ce point il faut opter nettement, avons-nous décidé d'écrire toujours la mélodie avec toutes les inflexions, tous les ornements que comporte une interpretation, seule manière de la présenter dans sa vérité. Nous le savons, nous ne notons ainsi qu'une version parmi d'autres versions ayant égales valeurs, mais cette version nous la donnons complète. Il est préférable, croyons-nous, d'offrir une des physionomies véritables du chant, plutôt qu'une ossature sans vie, ossature que nous transcrivons parfois également d'ailleurs, à titre de comparaison.

Si nous n'avons adopté, aucun des systêmes orientaux de notation, c'est qu'il était difficile de choisir un système entièrement nouveau, c'est surtout que ces systèmes, généralement récents et cependant assez primitifs, sont seulement destinés à soutenir la tradition orale, simples aides-mémoires plutôt que notation véritable et qu'ils ne permettent ainsi d'écrire que la trame du chant.

On dira également que nos signes sont insuffisants pour permettre de retrouver le style réel d'une mélodie, quand aucune musique d'un genre analogue n'a été entendu. C'est certain, mais n'en est-il pas ainsi de toute notation, qu'elle soit musicale ou phonétique ? Une notation ne peut être qu'exacte et complète, toute différence entre des sonorités correspondant à des signes différents. Pour une langue étrangère, si on ne l'a pas déjà entendue, la notation la plus parfaite permet-elle d'en découvrir l'accent véritable ? Mais tandis qu'une écriture défectueuse défigure l'original, une notation précise fait qu'il peut être presque atteint : il suffit alors d'avoir la mémoire d'intonations analogues pour le retrouver. N'est-ce déjà important ? On le niera peut-être en rappelant que le disque donne l'ambiance complète. Mais la musique notée offre ce que ne peut offrir le disque : un grand nombre de chants sous un petit volume, pour un prix relativement réduit, assurés de durer alors que le disque s'use et présentant la vision claire de certaines caractéristiques qui peuvent échapper à l'audition phonographique. Ceci n'est pas pour diminuer l'importance du document phonographique mais pour montrer qu'à côté de lui, dans le domaine qui nous occupe, doit subsister le document écrit. Disques et notations ne se font pas concurrence, ils se complètent. Le Musée de la Parole déploie son effort dans ce sens. Grâce à la maison Pathé, aux dons très importants qu'il a reçus d'elle, au Conseil Municipal et à l'Université, son activité va pouvoir se développer considérablement et une organisation nouvelle va permettre la vente des disques les plus importants. Ainsi pourra être réalisé une sorte d'appui réciproque du disque et de la notation, le ou les disques-exemples pour chaque style venant donner l'ambiance exacte que ne peut transmettre le document écrit pendant que ce dernier offre la multiplicité des chants en un volume réduit que ne peut donner le disque.

La Bibliothèque Musicale connaît les difficultés de la tâche qu'elle entreprend, elle sait que cette tâche sera longue. Les documents sont difficilement

accessibles et une hâte trop grande s'exercerait aux dépens du choix, de la sûreté, de la précision de notation des textes musicaux publiés. Dès à présent, ceux qui peuvent apporter, concernant la musique lointaine, des documents dont la valeur et l'exactitude peuvent être assurées, savent qu'une collection est ouverte pour les recevoir, et ceux qui s'intéressent à ces questions n'ont qu'à s'adresser à la Librairie Geuthner, 13, rue Jacob, Paris, pour être tenus au courant des volumes édités et annoncés. Dans la première série, au moment où paraît cet article, des chants populaires du Brésil, recueillis par Mme Houston-Péret, sont sous presse; des chants populaires argentins, des chants populaires de Grèce et des chants populaires de l'Afrique du Nord, recueillis par Mme S. de Cabrera, Mme Calo-Séailles et le baron Rodolphe d'Erlanger sont en préparation et des recueils consacrés à l'Inde, à la Chine, au Japon, au Cambodge sont en projet. Dans la seconde série, deux importants travaux, l'un de M. Noël Peri sur les gammes japonaises, l'autre de Mme Merlier sur la musique byzantine et ses modes, sont sous presse.

Philippe STERN,
Conservateur du Musée Indochinois du Trocadéro,
Attaché au Musée Guimet.



Muhammed Husain Mirza (prisonnier, est présenté à Akbar (1573).

Victoria and Albert Museum, N° 2-1896 (I S) 99 117 (N° persan 190).

COMPTES RENDUS

M. Jean Buhot est le rédacteur des comptes rendus non signés.

BIBLIOGRAPHIE

GÉNÉRALITÉS

Le Musée Guimet, 1918-1927, [J. HACKIN, R. GROUSSET.] M. G. — Bib. de Vulgarisation, 48. Un vol. in-16, 1928.

Toutes les personnes curieuses de choses orientales ont remarqué les changements considérables introduits au Musée Guimet depuis la guerre : regroupement des collections, ouverture de nouvelles salles, travaux de peinture et d'aménagement, chauffage central, sièges plus confortables dans une salle de conférences plus harmonieuse, salle de lecture installée dans la rotonde de la bibliothèque, etc. Quelle était la situation financière du Musée, comment et grâce à qui les difficultés furent aplanies, quels sont les progrès accomplis, quels autres sont projetés, voilà ce qu'expose ce petit livre extrêmement intéressant pour tous les amis de la maison. Ils sauront le compléter par leur tribut de reconnaissance envers les conservateurs qui ont su réaliser des initiatives très heureuses malgré des difficultés énormes.

Un appendice donne le catalogue des Annales du M. G. : *Bibl. d'Etudes* dont malheureusement la maison Leroux ne se presse pas de réimprimer les tomes épuisés, et *Bibl. de Vulgarisation* où ont paru quantité de travaux excellents. 16 planches en phototypie reproduisent quelques-uns des objets les plus remarquables reçus par le Musée depuis 1918. Les collections Khmères se sont constituées avec la collaboration du Gouvernement de l'Indochine ; les collections indiennes se sont enrichies de pièces de premier ordre, grâce au flair archéologique de M. Jouveau-Dubreuil et à la générosité de M. C. T. Loo entre autres ; maintenant la salle gréco-bouddhique semble devoir à son tour devenir la grande attraction du Musée.

PROCHE ORIENT

Ars Asiatica, XI. *La sculpture babylonienne et assyrienne au British Museum*, par H. R. HALL, conservateur des antiquités égyptiennes et assyriennes au British Museum. Un vol. in-4°, 54 pages de texte, 60 planches en phototypie ; prix de sousc. : 300 francs. Van Oest, 1928.

Sans parler de sa valeur scientifique, ce volume est assurément un des plus séduisants de la collection pour l'amateur de belles œuvres : contenant moins de pièces inédites que certains de ses prédécesseurs, il reproduit en grand nombre ces chefs-d'œuvre qu'on retrouve toujours supérieurs au souvenir qu'on en avait gardé.

Les reproductions sont groupées à peu près dans l'ordre chronologique. Les huit premières planches sont consacrées à la sculpture sumérienne, d'un goût inégal, mais d'un art toujours sain et viril ; ses ressemblances avec les

antiquités pré-mauryennes de l'Inde sont frappantes. La planche X nous donne des exemples de sculpture de « la longue et terne époque Kassite ». Le règne d'Ashur-nasir-pal (1re moitié du IXe siècle) marque la renaissance de l'art assyro-babylonien qui se rattache intimement à un long passé et qui, ne durant que quatre siècles, ne manquera pas d'avoir des résonnances lointaines dans l'avenir. Guerres et chasses d'Ashur-nasir-pal et d'Ashur-bani-pal, quel monde grouillant et pourtant lointain ressuscite à nos yeux en ces cinquante planches ! C'est un art singulièrement collectif et générique ; il fait rigoureusement abstraction de tout ce qui est individuel dans un homme comme dans un arbre, et par là il devrait intéresser nos contemporains. Ce qui n'est pas à la mode, c'est son anecdotisme ; son intransigeante véracité, sa fraîcheur d'observation n'en sont pas moins très captivantes.

Le texte de M. Hall est intéressant. Il nous expose successivement l'historique des découvertes, l'installation des objets dans les locaux du British Museum — où on a fait en sorte de reproduire autant que possible la présentation originelle des bas-reliefs — l'histoire sommaire de l'art mésopotamien, enfin ses caractéristiques esthétiques et matérielles. Il en résulte que ce qui touche à un même sujet se trouve un peu éparpillé, au rebours de nos habitudes françaises, mais l'inconvénient n'est pas grand, puisqu'il y a 27 pages de notices très détaillées sur les objets reproduits, et un index.

Comme critique d'art, le savant anglais se place davantage au point de vue de la représentation de la réalité et de la psychologie humaine qu'à celui de la plastique pure, qui intéresse souvent les archéologues allemands. Pour prendre un exemple, si les taureaux ailés ont cinq jambes, je doute fort que ce soit pour qu'on en aperçoive bien quatre quand on les approche de profil et deux quand on passe devant la bête. L'Assyrien ne le cédait en rien à un Anglais de nos jours pour le réalisme : il savait bien que la bête n'a que quatre pattes, et il lui était facile de résoudre le problème en plantant en arrière le sabot le plus rapproché du spectateur qui va franchir la porte ; s'il a fait l'inverse, c'est pour obtenir le seul équilibre de lignes qui correspondît à sa conception du rôle de la sculpture, toujours rigoureusement subordonnée à l'architecture, ici comme en Egypte. Il est facile de voir qu'à cette hardiesse ses animaux doivent leur incomparable puissance. Il y a même là une nécessité plastique impérieuse contre laquelle aucune « vérité » zoologique ne saurait prévaloir.

Mémoires de la Mission archéologique de Perse. Tome XIX. Céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre, par Raymond KOECHLIN, 23 planches. Librairie E. Leroux. Paris 1928.

La Mission Dieulafoy, puis la Délégation scientifique de J. de Morgan et de ses successeurs en Perse, avaient rapporté de Suse de riches séries de céramique, dont la présentation ni l'étude n'avaient été coordonnées ; les poteries musulmanes mêlées aux archaïques, ou même oubliées dans les caisses, n'avaient fait l'objet d'aucun examen réfléchi avant que Pézard n'entreprît l'étude de celles qui s'accordaient avec ses recherches. Il est fort heureux que le P. Scheil et M. de Mecquenem, le directeur actuel des fouilles de Suse, se soient adressés à M. Raymond Kœchlin pour classer ces diverses séries de céramiques musulmanes, en dresser le Catalogue descriptif, et au sujet de chacune d'elles entreprendre la discussion critique encore assez délicate, nos connaissances à leur endroit étant encore loin d'être fixées.

M. Kœchlin dans chaque chapitre étudie une des espèces céramiques découvertes dans le sol de Suse, avec la plus grande pénétration, en la

confrontant avec les analogues découvertes à Samara (Mésopotamie), à Rhagès (Perse), à Foustat (Caire). Et sans prétendre à fixer le site originaire d'où ces diverses céramiques sont sorties pour être exportées ou imitées dans les autres contrées où nous les rencontrons, nous sentons qu'il n'est pas loin de se rallier à une origine iranienne dans laquelle l'antique Rhagès aurait joué un grand rôle.

Ce grand mémoire reproduisant en bonnes phototypies 65 documents de céramique, est très important pour nos études d'archéologie musulmane; ceux qui le discuteront lui rendront ainsi un juste hommage.

Gaston MIGEON.

INDE

Smithsonian Miscellaneous Collections, vol. 80, nº 6, publication 2926. *Yakṣas* by Ananda K. COOMARASWAMY. Un vol. in-8º, 43 pages de texte, 23 planches; ss. indic. de prix. — Washington, 1928.

Monographie très documentée, très substantielle, et si concise qu'on ne pourrait guère l'analyser qu'en la recopiant. En voici un bref sommaire :

Rôle considérable de la tradition représentée par les *Agamas* ; de tout temps l'Inde a connu le culte de divinités personnelles.

Caractéristiques de Yakṣa : c'est un génie bienveillant envers l'humanité. S'il figure par hasard comme patron des voleurs (*Śatapatha Brâhmaṇa*) c'est qu'il est étranger à l'orthodoxie hindoue, selon le principe connu. A cette époque il ne se distingue pas nettement du Rakṣasa.

Les inscriptions de Bârhut donnent les noms d'une dizaine de Yakṣas (p. 5).

C'est parmi les Yakṣas qu'on peut retrouver le prototype de Ganeśa (p. 7) ; les déesses, depuis Haritî jusqu'à la Grande Durgâ, en qualité de deités autochtones, s'apparentent plus ou moins immédiatement aux Yakṣîs.

Les sûtras jaïniques fournissent quelques légendes qui prêtent aux Yakṣas le même rôle que les écrits bouddhiques.

On appelle *caitya* le lieu que hante un Yaksa, (vieil arbre, porte d'une ville, bosquet, montagne, *ghâṭ*, bassin, etc.). On y trouve une table de pierre avec ou sans superstructure. Ce sont des lieux de repos tout indiqués pour les voyageurs et les pélerins (p. 23). Exemples tirés de la légende bouddhique : le Bouddha s'est installé sur un autel de ce genre à l'ombre de l'arbre de *bodhi* ; aussi Sujâtâ le prend-elle pour le génie de l'arbre. Les *sâls* qui abritent le Parinirvâṇa, etc.

On offre aux Yakṣas des fleurs, mais ils ne les mangent pas comme font les Nagas. Ils se nourrissent de chair et de boissons fermentées.

Le culte des Yakṣas appartient à la *bhakti* (p. 27).

La représentation des Yakṣas est d'une importance capitale dans l'iconographie hindoue, depuis les plus anciennes statues connues (Pârkham, Patna, etc.). L'auteur croit pouvoir en faire dériver les Bouddhas de Mathurâ et aussi les grands Bodhisattvas : Padmapâṇi, cela va sans dire, Maitreya qui tient une fiole d'ambroisie, qu'il suffirait d'appeler bouteille pour reconnaître un ancien yakṣa de type bacchique ; Vajrapâṇi qui est non seulement comme on sait, Śakra-Indra (cf. A. Foucher et E. Senart), mais encore yakṣa local du Gṛdhrakuta (p. 30) ; on a donc, dès une haute époque, deux Vajrapâṇi homonymes et distincts, parfois représentés dans la même scène.

Enfin l'auteur consacre quelques pages (32-36) au thème de la femme sous un arbre (dryade, accouchement de Mâyâ, *dohada* de l'arbre *aśoka*, et divinités fluviales).

Les reproductions sont nombreuses et intéressantes.

Kern Institute, Leyden. *Annual Bibliography of Indian Archaeology for the year* 1926. Un vol. in-4º, VIII-107 pages

de texte, 12 planches en phototypie ; ss. indic. de prix. — Brill, Leyden, 1928.

Ce beau et utile volume, offert aux membres de l'*India Society* londonienne, paraît sous la direction d'un groupe de savants hollandais : MM. J. Ph. Vogel, N. J. Krom, J. H. Kramers. Il est conçu sur un plan assez nouveau puisqu'il comprend, outre la bibliographie proprement dite, un résumé très substantiel des principales découvertes de l'année en matière d'archéologie indianiste : en l'espèce un exposé des fouilles du Sind (Mohenjo-Daro et Harappa), la détermination de certains sites, entre autres celui de Kauśâmbî (Kosam, à 50 kilomètres en amont d'Allahabad sur la rive gauche de la Jamna) ; les fouilles de Nâlandâ, la restauration du temple d'Iśvarapura au Cambodge, etc. Ce texte (28 pages in-4°) est illustré de planches plus ou moins intéressantes (voir notamment les objets indosumériens et deux bas-reliefs pallavas).

Dans la bibliographie proprement dite, les auteurs marquent leur désir de ne pas faire de critique, tout en caractérisant sommairement l'ouvrage ; à cet effet on en donne une courte analyse, ou on cite les comptes-rendus parus dans les diverses revues orientalistes, souvent ceux de la *R. A. A.* Les articles disséminés dans les périodiques ne sont pas oubliés dans cette bibliographie qui est faite avec un grand soin, et qui sera, comme le dit M. J. Ph. Vogel, d'autant plus utile qu'elle pourra paraître plus ponctuellement.

Marie Gallaud. Quelques Notes, I : *Ceylan Bouddhisme*, fasc. IV. In-4°, 40 pages. — Pierre Roger.

Dans ce fascicule IV, l'auteur reprend le récit de son voyage qu'elle avait interrompu, on s'en souvient, dans les deux précédents, pour donner un exposé du bouddhisme d'ailleurs très bien fait. Elle nous fait donc visiter les curiosités de Ceylan, Sihagiri, Polonnaruwa, Anuradhapura, etc. Les photographies de ces sites archéologiques ainsi que de la vie cinghalaise sont fort belles. L'une d'elles, page 151, représente un dagoba des environs de Galle, muni d'un portail assez cocasse, de style portugais pseudo-oriental : c'est une composition imprévue et charmante. Quelques petites cartes ou plans, qu'on ne trouve que dans les ouvrages spéciaux, eussent beaucoup ajouté à la valeur documentaire de ce cahier. La première partie, complétée par ce quatrième fascicule, se vend brochée en un seul volume.

ASIE CENTRALE

A. von Le Coq und E. Waldschmidt. *Die Buddhistische Spätantike Mittelasien. Sechster Teil. Neue Bildwerke II ; mit einem Beitrag über die Darstellungen und den Stil der Wandgemälde aus Qyzil bei Kutscha.* — Berlin, Dietrich Reimer, Ernst Vohsen, 1928, in-folio, 90 p., 29 pl.

« L'art du Turkestan oriental est le résultat de tendances stylistiques variées et souvent opposées. Avant l'intervention d'éléments chinois il accuse déjà à Kïzïl le caractère d'un art composite. Grünwedel a justement reconnu dans sa classification des différents styles de nos peintures murales, que dans les peintures de temples rupestres de Kïzïl on peut distinguer deux styles. Il désigne le premier style comme style gandhârien, et il voit également des variantes de ce style dans certaines grottes où l'élément antique l'emporte alors que dans d'autres une forte addition d'éléments indiens ou iraniens est perceptible. Le deuxième style est, à son avis, un développement local du premier. »

Ces quelques lignes donnent un bon aperçu de la question complexe des origines de l'art bouddhique du Turkestan oriental ; mais il convient de reconnaître que la présente étude de M. Waldschmidt précise ou corrige en

plus d'un point les théories de Grünwedel. M. Waldschmidt, sinologue, sanscritiste et archéologue, a été très heureusement associé par le professeur A. von Le Coq à l'étude des documents provenant des sites de l'Asie Centrale explorés par MM. Grünwedel et von Le Coq. M. Waldschmidt s'est attaqué à l'identification de monuments figurés comportant des illustrations très schématiques, très conventionnelles de contes bouddhiques (*avadâna*) et de récits des existences antérieures du Bouddha (*jâtaka*). Dans l'étude qui figure au début du sixième volume des *Spätantike* M. Waldschmidt a fait preuve d'une extrême habileté, étayée par une information très étendue. La première partie (p. 9-25) traite de vingt-six *avadâna* et *jâtaka* publiés pour la première fois. La deuxième partie (pp. 26-39) étudie le style des illustrations des *jâtaka* et se termine par un examen critique des *avadâna* déjà publiés. La troisième partie (pp. 40-61) est consacrée aux *avadâna* des voûtes, dans la mesure où ces *avadâna* n'ont pas été étudiés, d'un point de vue comparatif, dans la première partie.

M. Waldschmidt décrit tout d'abord l'image, examine les documents de comparaison fournis par les autres sites et commente les images identifiées en s'aidant du texte de l'*avadâna* ou du *jâtaka* représenté. Les résultats obtenus, renforcés qu'ils sont par de précieuses références bibliographiques, sont, à la vérité, excellents. S'il est, en effet, relativement facile d'identifier des scènes illustrant des *jâtaka* connus ; le *Śyama*, le *Śibi*, le *Viśvantara jâtaka*, il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit de textes moins fréquemment illustrés, le *Sarvandadara jâtaka* par exemple. « Utiliser l'appui réciproque et constant que se présentent les textes et les monuments » (A. Foucher) n'est pas toujours chose aisée, surtout quand les représentations figurées sont dépourvues, comme c'est le cas à Kïzïl, de ces brèves inscriptions qui constituent des indications très explicites sur le sujet des compositions ; ce qui est le cas pour Bhârhut et pour les peintures tibétaines de la collection Bacot que nous avons eu l'occasion de publier.

M. Waldschmidt donne également une analyse très serrée du style des peintures et détermine avec beaucoup de sagacité le dosage des influences, soulignant l'importance de l'apport iranien et des éléments traditionnels, ceux-là spécifiquement indiens. Les représentations de trois-quarts, l'introduction de la perspective linéaire, le rendu du modelé, obtenu par l'emploi contrasté de l'ombre et de la lumière représentent l'apport hellénistique. Le rapprochement judicieux de deux documents provenant l'un de la grotte du Trésor (fig. 63), l'autre de la grotte de la Gorge (fig. 65) rend parfaitement perceptible le caractère précaire de cette influence. Alors que le premier document nous montre un modelé obtenu par une habile répartition des ombres sur les joues, la poitrine, les bras et les cuisses, nous ne voyons sur la figure 65 que « des ombres schématiques, presque ornementales » ; des lignes dures séparent la jambe du genou, des ellipses et des cercles indiquent les articulations. Dans le rendu des personnages vêtus M. Waldschmidt reconnaît un traitement hellénistique et un traitement iranien. Les parties dénudées du corps des personnages vêtus attestent parfois des réminiscences hellénistiques, les traces d'ombres par exemple, alors que les parties vêtues sont traitées décorativement en teintes plates.

Les architectures peintes s'inspirent fréquemment de modèles indiens, et des plus anciens, puisque M. Waldschmidt prouve de la façon la plus péremptoire que certains décors de Kïzïl reproduisent, sans trop les déformer, des portes de ville représentées en bas-relief à Sâñchî (porte orientale) (voir surtout la pl. 13 du vol. VI des Spätantike).

Nous arrivons maintenant à un point particulièrement intéressant, au sujet duquel M. Waldschmidt apporte des indications précieuses. Nous avons eu

l'occasion, en étudiant les peintures murales sassanides découvertes à Dokhtar-i-Nôshirwân (Afghanistan), d'établir un rapprochement entre les architectures, composées de frontons, qui surmontent les personnages représentés et certaines stèles gandhâriennes dites à « décor de *vihâra* » publiées par M. A. Foucher dans le premier volume de l'*Art gréco-bouddhique du Gandhâra* (fig. 77 et 161). M. A. Foucher considère les frontons coupés qui ornent ces stèles comme une coupe verticale du *vihâra* à toit anguleux. Ces stèles gandhâriennes présentent en effet des frontons très élevés, à tel point qu'ils ont l'aspect de véritables guérites. A Kïzïl, au contraire, ces « frontons coupés » sont très surbaissés et M. Waldschmidt reproduit à point nommé (fig. 69) un dessin emprunté à l'ouvrage de Grünwedel « *Altbuddhisti che Kultstatten in Ost Turkistan* » (grotte au Trésor de Kïzïl) montrant un dispositif analogue, mais nous nous rendons compte, grâce aux comparaisons évoquées par M. Waldschmidt, qu'il s'agit ici non point d'un fronton dressé verticalement, mais d'une maladroite représentation en perspective d'une manière de petit pavillon abritant un personnage princier. Nous constatons que le peintre de Kïzïl reproduisait « de chic » un motif dont il n'avait pas réalisé qu'il devait être rendu en perspective, c'est pour cette raison qu'il ne fait pas figurer les colonnes qui doivent supporter l'avancée de cette partie de l'édifice. M. Waldschmidt montre par des comparaisons tirées d'Ajaṇṭâ que nous avons bien affaire à une représentation en perspective, mais que l'omission des deux colonnettes avancées devait amener les peintres à considérer ce qui était primitivement un rendu perspectif comme un fronton dressé verticalement. La transition est marquée par une autre figure (n° 70) représentant une architecture de palais provenant de la grotte du « lavement des pieds », il s'agit bien maintenant d'un fronton érigé verticalement, mais sur le fronton même des petites obliques divergentes rappellent l'ancien rendu perspectif ; ces obliques subsistent d'ailleurs sur les frontons de même type figurant dans les grottes bouddhiques de Yün-kang (Chine septentrionale). (Voir TOKIWA et SEKINO, *Buddhist Monuments of China*, vol. II, pl. 22, Part of the East Wall ; pl. 36, Yün-kang, Cave XI, Northern Wei dynasty [nombreuses restaurations]. Enfin les types les plus complets, les plus intéressants au point de vue comparatif figurent dans la grotte XIX de Touen-houang, *Buddhist Monuments of China*, vol. II ; pl. 44). L'ancien rendu perspectif d'un pavillon s'est transformé après toute une série de déformations de plus en plus aberrantes en un fronton vertical qui gagne progressivement en hauteur. Les personnages figurant dans les architectures gagnent également en hauteur et leurs têtes viennent s'insérer entre les deux rampants du fronton, tel est le cas pour le beau Bodhisattva de Bâmiyân (*Les Antiquités bouddhiques de Bâmiyân, pl. 27*). A saisir ces modifications à leur point de départ on se rend compte qu'il est difficile de considérer « les frontons coupés » des stèles gandhâriennes comme des représentations en coupe verticale du *vihâra* à toits anguleux.

Dans les paysages M. Waldschmidt discerne avec juste raison des influences très anciennes, c'est ainsi qu'il n'hésite pas à comparer certaines montagnes faisant décor dans une représentation de l'enfer avec les montagnes figurant sur le fameux relief d'Assarhaddou de Ninive (fig. 13 et fig. 84). On trouve en effet dans l'un et l'autre document la même stylisation. M. Waldschmidt dégage également avec beaucoup de netteté les principes directeurs de la composition des scènes. En fait les peintres de Kïzïl se soucient moins de la marche logique de l'action que des moyens de forcer l'attention du spectateur ; c'est ainsi que les personnages sont, dans la plupart des cas, légèrement tournés de trois quarts vers le spectateur, nous rencontrons très peu de représentations de profil.

Dans la conclusion M. Walschmidt remarque que chaque période d'art réalise son expression propre, subordonnée au facteur régional et populaire. Aussi bien les œuvres de peintres formes à des écoles différentes et exerçant leur activité à des époques également différentes ne peuvent être l'objet de comparaisons qualitatives. Des jugements basés sur la qualité des œuvres ne peuvent être portés que sur des groupes fermés et limités, en prenant strictement en considération les possibilités locales et les buts que se sont assignés les artistes, et M. Waldschmidt fait très opportunément ressortir à l'appui de sa thèse qu'une énorme différence sépare le programme des sculpteurs de Boro-Boudour de celui des peintres de Kïzïl.

M. A. von Le Coq fait suivre l'intéressante étude critique de M. Waldschmidt d'une description détaillée des œuvres reproduites ; nous retrouvons dans ces pages (63 à 90) les qualités, clarté d'exposition et richesse d'information, qui caractérisent les travaux précédemment publiés. Qu'il s'agisse de détails iconographiques ou architecturaux, la mise au point est toujours rapide. Tout au plus peut-on se permettre quelques suggestions ; c'est ainsi que nous inclinerions à voir dans le fragment *c* de la planche III, qui représente un pâtre écoutant, appuyé sur un bâton, un sermon du Bouddha, une illustration d'un texte (1) qui est reproduit dans la compilation que représente la *Lebensbeschreibung* publiée par Schiefner (p. 302) : « alors qu'au bord du Gange le Bienheureux exposait sa doctrine à des pâtres, il se trouva que l'un d'eux s'appuya accidentellement avec son bâton sur une grenouille ; celle-ci ne voulut pas proférer un son de crainte d'interrompre le discours ; elle se laissa donc écraser et obtint la faveur de renaître dans la région des dieux ». Bien que la grenouille ne soit pas visible sur la planche III, l'allure du pâtre semble autoriser notre hypothèse.

M. von Le Coq reproduit planche VII un très curieux Bouddha (muraille de gauche de la cella, près du corridor de la cinquième grotte, à l'est de la grotte des seize porte-glaives, à Kïzïl). Que le nimbe de ce Bouddha soit couvert de petits Bouddhas, c'est là un détail qui n'étonne pas M. von Le Coq, nous trouvons constamment des personnages (parfois Indra et Brahmâ) dans le nimbe des Bouddhas (Bouddha au grand miracle de Paitâvâ, Grand Bouddha de Yün-kang, etc., etc.). Ce qui est à notre avis beaucoup plus curieux c'est d'apercevoir des représentations de Bouddhas de petites dimensions couvrant le corps et l'auréole de ce Bouddha. Ces représentations en ligne donnent un peu l'impression d'une armure ornée, il peut être intéressant de noter qu'une statue khmère, un Bodhisattva provenant de Prah Thkòl (province de Kompong Svày) (1) porte une sorte d'armure formée d'une multitude de petits Bouddhas disposés en lignes superposées.

Pl. IX. Noter chez les moines représentés l'arrangement très particulier du drapé : une étoffe posée à plat sur la surface externe des cuisses et des plis disposés suivant un tracé elliptique, détail que nous retrouvons à Tourfan et surtout dans la statuaire bouddhique moderne du Japon.

Pl. X. Dans une scène de prédication, l'attitude d'un personnage assis les jambes croisées est celle des Bodhisattvas des grottes de Yün-kang.

Pl. XII. Très intéressante représentation de Sûrya et de Candra sous l'aspect de guerriers conversant avec des moines. Sûrya inscrit dans un disque à rayons rouges, Candra dans un disque blanchâtre, comme le Dieu lunaire représenté à la voûte de la niche abritant le Bouddha de 35 mètres à Bâmiyân (Afghanistan).

Pl. XIV. Belle représentation du premier concile.

Pl. XVII. Une représentation de Maitreya assisté de personnages princiers est l'une des plus belles compositions de Kïzïl, les dominantes, le bleu profond et le vert pâle sont d'un effet admirable.

Pl. XIX. Une déesse du vent, qui peut être rapprochée de celles qui figurent à Bâmiyân dans la grande composition où domine le Dieu lunaire (Antiquités bouddhiques de Bâmiyân, pl. XXII). A Bâmiyân ces divinités tiennent encore leur écharpe, qui apparaît gonflée par le vent ; à Simsim, il semble que le peintre ait donné l'écharpe comme vêtement tandis qu'il utilise comme écharpe les nuages qui entourent la divinité.

La dernière planche en couleur, *last but not least,* reproduit le très beau fragment de Qumtura, la musicienne et la danseuse dont M. von Le Coq nous avait donné la primeur dans *Land und Leute in Ost Turkistan* (pl. 36). La parfaite restitution en couleurs de la planche 29 de Spätantike nous révèle dans toute sa plénitude cette œuvre magnifique.

J. Hackin.

INDO-CHINE

Mon vieil Annam : ses hommes, contes et récits, par P. Sauvaire, marquis de Barthélemy. Un vol. in-8°, 234 pp., 7 pl., ss. indic. de prix. — Sté d'Ed. Géographiques, Mar. et Col., 1927.

Voilà un volume plus conforme à nos goûts que son prédécesseur (*Mon vieil Annam, ses bêtes*) d'un intérêt surtout cynégétique. Si le marquis de Barthélemy connaît et comprend si bien les Annamites, c'est qu'il a mis beaucoup de cœur dans sa tâche de colon : de là le charme de ses récits ; on a vraiment l'impression qu'il nous montre le pays « par le dedans ». Une remarque : pourquoi ne pas composer en italique les noms communs annamites? Imprimés en romain avec des initiales majuscules, il faut un gros effort pour les distinguer des noms propres.

JAPON

Le problème de la langue d'Eglise dans la Mission des Jésuites au Japon aux XVIe *et* XVIIe *siècles.* (Un des problèmes du rite). Georg Schurhammer S. J. Das Kirschliche Sprachproblem in der japanischen Jesuitenmission des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Stuck Ritenfrage in Japan. X+137 pages. Index de noms propres et de noms géographiques. Une illustration. Volume XXIIIe des Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur-und Völkerkunde Ostasiens. Tôkyô, 1928.

Au cours de ses études concernant saint François-Xavier (1), le P. Schurhammer s'était très bien rendu compte des difficultés éprouvées par les premiers missionnaires au Japon au point de vue de la langue japonaise et des traductions des expressions chrétiennes. Des documents manuscrits et inédits, comme les recueils des lettres de jésuites envoyées au général de la Société de Jésus, les « catalogues » contenant les rapports expédiés, des volumes comme « Relatio Rotae Auditorum fœta Smo D. N. Paulo Papæ V super sanctitate et Miraculis P. Francisci Xaverii S. J. » et autres ont fourni des détails très intéressants à l'auteur de la monographie consacrée à ce problème philologique.

Valignani, dans son ouvrage « Historia de principio y progresso de la Compañia de Jesus en los Indias Orientales (1583) » dit au sujet des Japonais : « Ils parlent tous la même langue. Elle est la meilleure, la plus élégante et la plus riche qu'on connaisse dans les régions que nous avons découvertes, car elle est plus riche en mots et exprime mieux les idées que notre latin. » Saint François-Xavier ne connaissait pas cette langue japonaise, et lors de sa visite à Kyôto ses sermons n'eurent aucun succès, car comme le dit Vilela dans une de ses lettres, «per penuria do lingoa não oune fruito algun ». (Epistolæ Japonicæ, 1565-1570). Les jésuites pensèrent qu'un de leurs frères — Fernandez — pourrait leur servir d'interprète, parlant, d'après eux, couramment le japonais et pouvant aussi l'écrire, quoique dans un style peu

correct ; cependant le seigneur Otomo Hoshishige dit aux missionnaires qu'il n'avait pu acquérir de connaissances suffisantes dans les dogmes chrétiens, car le japonais de Fernandez était loin d'être compréhensible.

Ce fut le Japonais Anjiro qui assista les jésuites au début de leur propagande. Ceux-ci attestent que ce Japonais était très doué, avait une excellente mémoire et avait très bien appris la langue portugaise. C'était un personnage bien curieux : ayant commis un assassinat, il dut fuir son pays natal, le Satsuma. En 1546, il se rendit à Malacca, y apprit le portugais, rencontra saint François-Xavier et fut baptisé à Goa en 1548. Ce Japonais, comme nous l'apprenons par une lettre de saint François-Xavier, ne savait pas lire les caractères chinois dont on se sert au Japon et n'avait aucune culture intellectuelle. Ce fut par lui cependant que les Jésuites furent renseignés sur l'état de la religion au Japon, et ce n'est qu'après un certain séjour dans le pays même qu'ils s'aperçurent que leurs idées à ce sujet étaient erronées. Toutefois, au début Anjiro, rendit de grands services aux missionnaires qui, ignorant la langue du pays, ne pouvaient pas se faire comprendre des Japonais. Il faut noter que cet Anjiro, après le départ de saint François-Xavier, dut quitter Satsuma à cause de divergences avec ses compatriotes ; il s'embarqua sur un bateau de pirates, en devint un lui-même et trouva la mort dans un combat. Les traductions faites par lui ne nous sont pas parvenues. Et l'exemple de son écriture expédié par saint François-Xavier avec sa lettre du 14 janvier 1549, où il explique pourquoi les Japonais écrivent de haut en bas, s'est égaré et ne se retrouve plus dans les archives de la Société de Jésus (cf. Monumenta Xaveriana, 1 vol., p. 484. Matriti 1900 et 1912).

La grande erreur commise au début par les jésuites a consisté dans l'adoption de l'emploi des expressions bouddhiques comme équivalents de certaines idées chrétiennes. De plus, ces termes bouddhiques étaient mal compris par les missionnaires, car Anjiro qui les leur avait expliqués ne connaissait lui-même que fort peu ces questions. Ainsi ce fut l'appellation de Mahāvairocana-Dainichi qui fut choisie comme équivalent du mot Dieu. Toute cette terminologie au caractère bouddhique fit croire aux Japonais qu'ils n'avaient affaire qu'à une secte nouvelle venue « des pays occidentaux », et qu'au fond ce n'était que le même bouddhisme sous un autre aspect. En raison de cette terminologie et de l'ignorance de certaines tournures de phrases japonaises, un incident assez fâcheux arriva à saint François-Xavier qui recommandait d'adorer le Dainichi, sans savoir que ce mot pouvait aussi signifier « le milieu du corps humain », c'est-à-dire le sexe (p. 30).

Le P. Schurhammer nous relate que le P. Almeida eut un soir d'hiver 1562 une conversation avec le seigneur *Niirô Ise-no-kami*, qui demanda au jésuite si le Dieu des chrétiens et le Dainichi étaient la même divinité, car saint François-Xavier leur avait dit qu'ils devaient adresser leurs prières à Dainichi. Le P. Almeida expliqua au seigneur et à ses proches que Dainichi n'était pas le Dieu, ce qui réjouit le féodal japonais. Nous voyons par ce fait même que l'erreur commise involontairement par saint François-Xavier déconcertait les Japonais catholiques. Lorsque la lettre d'Almeida relatant cette conversation avec le seigneur japonais fut publiée, l'éditeur modifia notablement ce passage pour ne pas nuire à la mémoire de saint François-Xavier. Le P. Schurhammer est le premier qui ait comparé le texte publié avec la lettre originale et se soit aperçu du changement important fait par le rédacteur.

Très rapidement le mot Dainichi fut abandonné pour le mot latin *Deus* que les missionnaires commencèrent à employer tel quel sans le traduire. Cela leur valut l'appellation « Deus » qu'on leur criait en se moquant et en les

montrant du doigt. Les adversaires bouddhiques des jésuites interprétèrent ce mot comme une forme étrangère du mot japonais Dai-uso, ce qui signifie « le grand mensonge ».

Plusieurs historiens ont voulu voir, dans le fait de la grande quantité de termes bouddhiques employés dans les traductions des jésuites, une ruse pour pénétrer plus facilement dans les milieux japonais. Le P. Schurhammer proteste énergiquement et prouve que les missionnaires abandonnèrent les expressions bouddhiques dès qu'ils s'aperçurent que cela les conduisait à des erreurs fâcheuses.

Après la conversion au catholicisme de quelques anciens prêtres bouddhistes et de Japonais lettrés qui leur apportèrent leur aide lors des discussions avec les bonzes et dans la traduction de livres saints, les missionnaires portugais se rendirent très bien compte de la nécessité de mettre au point la question importante de la terminologie chrétienne, car ce qui avait été fait jusqu'alors n'était pas satisfaisant et aboutissait souvent à l'incompréhension.

Ce fut le P. Baltasar Gago qui accomplit cette réforme. Le P. Schurhammer nous donne des renseignements biographiques sur ce jésuite et nous parle de ses maîtres. Parmi eux il y avait d'anciens bonzes de la secte Zen qui enseignaient les principes de la secte et les termes dont on se servait pour expliquer la doctrine sous des formes compréhensibles aux gens peu éduqués. Un prêtre bouddhique, converti au catholicisme et baptisé par Torrès, rédigea ensuite en langue japonaise un petit volume sur les dogmes du catholicisme qui lui fut très utile dans les discussions avec les bonzes. Ce Paul Tonomine (Kyozen) étonna tous les jésuites par sa foi et rendit de grands services aux missionnaires. Le P. Schurhammer, dans une longue note (p. 52), donne la liste d'autres convertis japonais qui portaient le nom de Paul et furent d'un grand secours pour les jésuites.

Le P. Schurhammer cite des lettres inédites, conservées dans les archives, dans lesquelles le P. Melchior Ninez, qui arriva au Japon en 1556, raconte comment lui et d'autres missionnaires comprirent le mensonge qui se cache dans la méthode de l'emploi du « *Hôben* » (moyen d'expliquer) et retirèrent tous les mots bouddhiques de leurs lexiques chrétiens. Quelques nouveaux convertis abandonnèrent alors l'Eglise catholique.

Le principal auxiliaire du P. Gago dans sa réforme du vocabulaire chrétien fut le P. Lourenço qui, très doué pour la langue japonaise, fut aussi un excellent prédicateur. Cette réforme importante fut terminée, d'après une lettre du P. Gago, au mois de septembre 1555. Les expressions les plus dangereuses furent délaissées et remplacées par des mots latins ou portugais. Au sujet de ces mots dangereux, le P. Schurhammer publie le protocole dressé lors d'une discussion où les bonzes interrogeaient et où les jésuites répondaient en essayant d'expliquer avec quelle signification ils employaient certaines expressions, et de leur côté questionnaient aussi les bonzes. Le P. Schurhammer cite aussi l'important ouvrage inédit « Sumario dos eros, em que os gemtios de Japão viuem, e dalgumas seytas, em que primsipalmente comfyão. » 1557. Ce manuscrit fort intéressant donne un aperçu assez détaillé de la religion bouddhique en en expliquant certains termes et leurs différences avec ceux de la théologie chrétienne.

Se basant toujours sur les témoignages des missionnaires eux-mêmes, le P. Schurhammer relate assez longuement quelle difficulté ceux-ci éprouvaient à expliquer aux Japonais l'idée de l'immortalité de l'âme humaine. Les bonzes demandaient et redemandaient des éclaircissements et refusaient de comprendre.

Le P. Schurhammer analyse ensuite d'une manière très consciencieuse le document important par lequel le seigneur Ouchi Yoshinaga donna le 17 sep-

tembre 1552 aux missionnaires jésuites un terrain pour qu'ils puissent y édifier le temple Daidôji ainsi que leurs maisons. Il donne l'original de ce document, de même que les différentes traductions et la bibliographie s'y rapportant. Ce document dit que ce terrain est donné aux prêtres venus des pays occidentaux pour propager le bouddhisme. Les Japonais n'avaient pas de termes pour exprimer l'Eglise catholique ou chrétienne. Dans le « Nambanji Kôhaiki » (Histoire de l'édification et de la destruction du temple des Barbares du Sud) (1), page 432 de la nouvelle édition, volume XII, à la question du seigneur japonais « dans quel but les Portugais viennent-ils au Japon », l'interprète des jésuites répondit : « Notre unique désir est de propager la religion de Buddha » (tada buppô wo hirometaki gammô).

Le chapitre suivant, qui est l'avant-dernier, est consacré à l'état de la langue des ouvrages portugais et japonais chrétiens écrits après la réforme du P. Gago. L'auteur, donnant de multiples citations, nous dit de quelle manière le style fut modifié et les mots étrangers introduits. Il cite aussi des publications des jésuites en langue japonaise, mais imprimées avec des caractères latins. Dans une note fort intéressante (p. 104), le P. Schurhammer, par une lettre inédite du recueil « Epistolæ Goanæ et Malabaricæ » 1545-1560, nous montre qu'en 1584 déjà les jésuites avaient l'idée de fonder une imprimerie et de faire couler en Flandre les caractères nécessaires, « Katakana » et autres pour les expédier ensuite au Japon. Il donne également des listes de mots portugais ou latins que les jésuites utilisaient dans leurs ouvrages en langue japonaise destinés aux Japonais. Ce n'étaient pas seulement des mots, mais aussi des expressions entières, par exemple : « Keredo no koto, tsuitse Hiidesu no aruchigo no koto », ce qui signifie « credo e fides artigos ». Cette langue japonaise chrétienne avec des mots latins et portugais pénétra aussi à cette époque dans des livres écrits par des Japonais. Dans un ouvrage rédigé vraisemblablement par un apostat japonais et qui servait à interroger les Japonais convertis au catholicisme, les expressions techniques comme « res sacra, christo » et autres ne sont pas traduits mais donnés en transcription japonaise. On constate le même fait dans le Nambanji Kôhaiki, ainsi que dans l'ouvrage connu du savant Arai Hakuseki (1656-1725) sur les pays occidentaux (Seiyô-Kibun), ouvrage déjà étudié par l'Allemand M. Lönholm dans « Arai Hakuseki und Pater Sidotti ». Le P. Schurhammer remarque que c'est une erreur de Lönholm de considérer ce prêtre italien comme un jésuite, alors qu'il était un prêtre ordinaire. Il explique aussi certains mots transcrits dans l'ouvrage d'Arai Hakuseki en katakana et que les traducteurs européens n'ont pas compris. Ainsi, parlant de la création de l'homme, Arai dit qu'il fut fait avec la terre « *tamaçeina* ». Dans une note, le P. Schurhammer indique qu'à cette époque on croyait qu'Adam avait été créé par Dieu sur le champ de Damas et cite des ouvrages où il est dit « despues que Adan fue criado en el campo damaçeno ». Plus loin, il donne la vraie explication de l'expression « le pays *teriari* » que Lönholm et Millioud avaient essayé d'éclaircir : « *teriari* » n'est autre chose que la transcription du mot « *terreal* ». Ce fut l'appellation du paradis terrestre, en opposition au paradis céleste.

La monographie du P. Schurhammer se termine par un chapitre consacré au problème des traductions des mots chrétiens en chinois, et des critiques de ces adaptations faites par les Jésuites qui ont été au Japon.

Un index de noms de personnes et de noms géographiques joint à cet ouvrage en augmente la valeur qui réside surtout dans le fait de l'utilisation et de la mise au jour de nombreux recueils de lettres restées manuscrites et d'ouvrages inédits que l'auteur a consultés dans différentes bibliothèques et archives, particulièrement dans celles de

la Société de Jésus. Quelques erreurs insignifiantes sont à signaler.

Le P. Schurhammer voulant reconstituer, en transcription moderne, ce qu'avaient écrit les jésuites à leur façon, a commis, à ce qu'il nous semble, une faute de grammaire. Le P. João Rodriguez Tçuzzu, dans son volume sur « l'histoire de l'Eglise au Japon », nous relate que saint François-Xavier ne voulant pas que les Japonais adorent la divinité bouddhique, leur disait : « *Dainichi na uogami asso* »— il ne faut pas prier Dainichi. Schurhammer donne entre parenthèses la reconstitution de cette phrase en écrivant : « *Dainichi no ogami naso* », ce qui me paraît erroné. Il existe une ancienne forme de négation où la négation vient avant le verbe, ce dernier, comme dans ce cas, se terminant par la forme « *renyôkei* » et exigeant ensuite la présence de la particule « *so* » ; la phrase doit être lue : « *Dainichi na ogami so* » (cf. page 175 du grand dictionnaire de *J.-L. Pierson*. 10.000 Chinese-Japanese Characters. Leiden Brill. 1926. Le chapitre consacré aux « un-inflected particles »).

Nous pouvons aussi indiquer une petite inexactitude dans la transcription du nom Jésus donnée page 133 et qui explique la photographie de l'adresse d'une lettre d'Otomo Hoshishige. Pour transcrire le nom Jésus prononcé par les Portugais, les Japonais n'avaient pas d'autre moyen, surtout qu'ils étaient des Japonais parlant les dialectes du Sud du Japon, que de rendre la chuintante initiale des Portugais par la syllabe « *se* » du caractère « le monde » où la forme dialectale n'était pas une sifflante pure. Pour la deuxième syllabe, ils prirent le mot seigneur qui avait le « go-on » « *su* » ce qui correspondait à la deuxième syllabe du mot Jésus. Le P. Schurhammer donne pour le mot seigneur la prononciation « *shu* »; ici ce caractère doit être lu « *su* ». Le « s » final dans la prononciation portugaise revêtait le caractère d'une chuintante et pouvait très bien être transcrite par le signe « enfant » « *shi* » où le « s » a un caractère chuintant. « *Sesusi* » était pour l'oreille japonaise très près de Jésus et en même temps les caractères chinois avaient le sens de « fils du seigneur du monde ».

La collection d'ouvrages historiques publiée par M. Kondô en 1881 (et non en 1885 comme l'écrit l'auteur) s'appelle Shisekishûran et non Chosekichouran comme l'écrit avec une faute et à la française M. Millioud cité par le P. Schurhammer.

Le roman historique cité page 97 s'appelle Tai-hei-ki, et non Tai-hei-kei. Dans la note 3, page 64 se trouve une coquille : le prote a mis le signe « *e* » de la hiragane au lieu de « *ku* ». La transcription du nom de la divinité bouddhique Vairocana en Vairokana me paraît étrange.

Mais ces inexactitudes sont de peu d'importance par rapport aux données nouvelles nombreuses que l'on trouve dans chaque chapitre et à la qualité scientifique des recherches faites par le P. Schurhammer dans les archives et les bibliothèques.

S. E.

SEI SHONAGON. *Les Notes de l'oreiller*, trad. du japonais avec une introduction par KUNI MATSUO et STEINILBER-OBERLIN. Un vol. in-18°, 166 pp., 18 frs. — Paris, Stock, 1928.

J'ignore si la présente traduction peut être considérée comme définitive ; elle nous permet en tous cas de nous faire une idée d'ensemble du *Makura no Soshi*. Presque tous les auteurs soucieux de caractériser l'âme japonaise ont cité des passages de cet extraordinaire journal écrit par une dame de la cour au Xe siècle. Des extraits de la traduction inédite de Noël Péri, lus en public par notre ami regretté, M. Maitre, en 1923, soulevèrent l'enthousiasme. Le fait est que ces impressions ont un air de fraîcheur et de modernité qui ne se rencontrerait dans aucun ouvrage occidental antérieur au XVIIIe siècle. Ce que l'auteur a de proprement japonais,

c'est surtout une vive sensibilité visuelle, tactile, etc. (*choses claires et pures : l'ombre transparente que projette l'eau qu'on verse...*). Sei Shonagon est galante mais elle n'a pas de cœur. Ainsi, en dernière analyse, sa modernité est faite en partie d'impressionisme et en partie de cynisme, et c'est pourquoi, cherchant tout à l'heure un classique occidental qui possédât quelque chose de cette modernité, nous avons failli nommer Catulle ou Pétrone. Le cynisme ou l'amoralisme ne nous paraît pas être un trait spécifiquement japonais.

Quoiqu'il en soit, c'est une bien jolie vision de « luxe, calme et volupté » que cette cour impériale du xe siècle. Pour résoudre les situations les plus délicates il suffit de citer ou de composer un *haiku*. Un pauvre diable vient raconter qu'il a tout perdu dans un incendie : vite on lui glisse dans la main un poème contenant dix-sept syllabes et trois calembours, et toutes les dames de rire en se sauvant...

Remercions les traducteurs des *Haikai de Kikakou* de nous faire connaître aujourd'hui le *Makura no soshi*. Mais pourquoi, dans l'introduction, écrivent-ils par exemple *Motoçouké* et *Goçennshou*, présumablement pour *Motosuke et Gosenshu*? C'est déconcerter le public qu'ils se proposent d'instruire. Et si on écrit *Takoushi* pour *Takushi*, comment transcrira-t-on les noms du type de *Ino-uye* ou *Tera-no-uchi*?

ARCHÉOLOGIE BOUDDHIQUE

Nous analyserons prochainement un certain nombre de publications qui ont trait au problème de l'origine de l'image du Bouddha et à une série de questions iconographiques annexes. Nous tenons à donner, dès à présent, les titres de ces différentes études. M. A. K. Coomaraswamy, à qui nous devons tant de contributions originales, a donné un article, fort intéressant : " *The Origin of the Buddha Image* " dans *The Art Bulletin*, vol. IX, n° 4 (The College Art Association of America New-York University, Washington Square, New-York, 1927). A cette étude est venu s'ajouter plus récemment un article non moins intéressant du même auteur "*The Buddha's cūḍā, Hair, uṣṇīṣa and crown*", The Journal of the *Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, October 1928, p 815-841. Rappelons que M. A. K. Coomaraswamy a publié dans le premier numéro de *Eastern Art* un article qui, s'il ne rentre pas directement dans la catégorie visée ici, n'en présente pas moins un grand intérêt au point de vue de l'iconographie bouddhique : *Early Indian Iconography, Part I, Indra, Eastern Art*, vol. I, n° 1, July 1928. (Notons que ce nouveau périodique, dont le n° 2 vient de paraître, est publié sous la direction de MM. Hamilton Bell, Langdon Warner et Horace H. F. Jayne). Signalons enfin deux autres articles qui ont pour auteur le professeur Dr Lucien Scherman, directeur du Musée d'Ethnographie de Münich. Le premier de ces articles a paru dans la revue *Pantheon* (*Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst*, herausgegeben von Otto von Falke und A. L. Mayer, F. Brückmann, A. G., Münich) sous le titre : Der älteste Nationalindische Buddha-Typ. Le second, paru sous la signature du même auteur, se refère plus spécialement à l'étude des monuments figurant dans les collections du Musée d'Ethnographie de Münich : *Die ältesten Buddha-darstellungen des Münchener Museums für Völkerkunde* (*Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1928, Band V, Heft 3). Cet article nous donne d'intéressantes suggestions en ce qui concerne le traitement de la chevelure des Buddhas et particulièrement ce passage des ondes courtes aux boucles tournées vers la droite. M. Scherman reproduit fort à propos (fig. 5) une pierre tombale de Palmyre figurant dans les collections du Musée de Philadelphie, et montrant le traitement caractéristique par « boucles courtes » de la chevelure. Nous avons

montré, dans notre article sur les fouilles de Haḍḍa, que le traitement de la chevelure par mèches plus ou moins stylisées voisine avec d'autres représentations montrant des boucles courtes, ces trouvailles expriment une unité de temps et de lieu qui permet de lever les doutes de M. Scherman, « ob Indien da schon seinerseits einen Einfluss geübt hat, oder ob man, was wahrscheinlicher dünkt, an verschiedenen Orten auf dieselbe Darstellung selbständig verfallen ist ».

M. Scherman reproduit une stèle gandhârienne du Musée de Peshawar montrant le couronnement du Bouddha. Les fouilles de M. J. Barthoux à Haḍḍa nous ont livré une représentation identique, mais à Haḍḍa le seul Bouddha est traité en ronde-bosse, tout ce qui a trait au couronnement : angelots soutenant la couronne, donateurs, etc., est peint.

J. Hackin.

CHRONIQUE DU MUSÉE GUIMET

Acquisitions.

Le Musée s'est rendu acquéreur d'une peinture tibétaine fort intéressante au point de vue iconographique ; il s'agit d'une représentation, sur un fond d'or éteint, des deux Bodhisattvas, Avalokiteśvara et Kṣitigarbha (1), assis dans la posture du délassement royal et placés de telle façon qu'ils semblent converser. C'est là, une « mise en scène » déjà ancienne, que nous trouvons dès le ve siècle de notre ère, dans différents monuments représentant les Bouddhas Śākya-muni et Prabhūtaratna (Bronze Peytel du Musée du Louvre), mais dont nous ne connaissions aucun exemplaire tibétain. Rappelons que le Bodhisattva Kṣitigarbha (en tibétain : Sa'i-sñiṅ-po), si populaire au Japon (Jizô), si fréquemment représenté en Asie Centrale, est une rareté dans l'iconographie du Bouddhisme tibétain.

Le Musée a également acquis deux petits bronzes tibétains, représentant l'un, le Bodhisattva Siddhārta, adolescent (2), récemment reproduit dans un article publié dans le périodique américain, *Eastern Art*, 1re année, no 2 (3), et l'autre, un Bodhisattva assis (4), coiffé du diadème des cinq Dhyāni-Buddhas et esquissant une mudrā inédite, paumes des mains en avant, doigts repliés.

Don.

M. C. T. Loo ayant acquis, grâce aux conditions libérales consenties par le capitaine Trémeau, le magnifique triśūla qui figure dans le présent

(1) Dimensions : 100 × 70.

(2) Hauteur : 0 m. 18.

(3) J. Hackin. The colossal Buddhas at Bāmiyān, their influence on Buddhist sculpture. Pl. XXIII, fig. 12. Remarquons, à ce propos qu'il est fait allusion, dans cet article, à deux statues anciennes du Bodhisattva adolescent, conservées dans le Jo Khan à Lha-sa, il n'existe en fait qu'une seule statue.

(4) Hauteur : 0 m. 15.

numéro de la Revue (pl. XVIII), l'a très généreusement offert au Musée, nous n'avons pas besoin d'insister davantage, après l'étude qui a été faite de cette pièce, sur l'importance de ce don.

Expositions.

L'organisation de la salle d'exposition temporaire sera, nous l'espérons, achevée au début de février 1929 ; les antiquités bouddhiques découvertes à Haḍḍa et dans les environs immédiats de Haḍḍa, par M. J. Barthoux, seront exposées dans cette salle. M. J. Barthoux prépare la publication des résultats acquis au cours de ses campagnes de fouilles (Mémoires de la Délégation française en Afghanistan, les éditions Van Oest).

Publications.

Le Musée Guimet fait paraître, dans la Bibliothèque d'études des Annales du Musée Guimet, une grammaire tibétaine du tibétain classique, les ślokas grammaticaux de Thonmi Sambhota avec leurs commentaires, traduits du tibétain et annotés par M. Jacques Bacot.

Conférences.

La Société des Amis du Musée Guimet organise une série de conférences hors-série, les deux premières conférences de la saison ont été données par le professeur Herzfeld, le mercredi 3 et le jeudi 4 octobre 1928. Ces deux conférences étaient consacrées l'une à la sculpture rupestre sassanide en Perse, la seconde à la poterie néolithique en Perse. La première de ces conférences paraîtra dans le nº 3 de la *Revue des Arts Asiatiques* qui est actuellement sous presse.

D'autres conférences seront organisées, avec le concours d'un certain nombre de savants étrangers.

Les conférences régulières du Musée Guimet seront données pendant le premier trimestre 1929, à dater du dimanche 6 janvier. Voici le programme de ces conférences :

Dimanche 6 janvier 1929, 15 heures. Sir E. Denison Ross, directeur de l'Ecole des Etudes orientales de l'Université de Londres : Aventures des frères Shirley en Turquie et en Perse au XVIIᵉ siècle.

Dimanche 13 janvier 1929, 15 heures. M. Alexandre Moret, Membre de l'Institut, professeur au Collège de France, directeur honoraire du Musée Guimet : Sacrifices humains dans l'ancien Orient (avec projections).

Dimanche 20 janvier 1929, 15 heures. M. Georges Salles, Conservateur-adjoint des Musées nationaux, professeur à l'Ecole du Louvre : L'estampe chinoise (avec projections).

Dimanche 27 janvier 1929, 15 heures. M. Léonard Aurousseau, Directeur de l'Ecole française d'Extrême-Orient : Les récents travaux archéologiques de l'Ecole française d'Extrême-Orient (avec projections).

Dimanche 3 février 1929, 15 heures. M. le docteur G. Contenau, Conservateur-adjoint des Musées nationaux, professeur à l'Ecole du Louvre : Les fouilles d'Ur (avec projections).

Dimanche 10 février 1929, 15 heures. M. P. Masson-Oursel, Directeur de l'Ecole Pratique des Hautes-Etudes : La conception indienne de la liberté.

Dimanche 17 février 1929, 15 heures. M. Serge Elisséèv, ancien chargé de cours à l'Université de Petrograd : Les mandalas dans l'art bouddhique du Japon (avec projections).

Dimanche 24 février 1929, 15 heures. M. Emmanuel Rodocanachi, Membre de l'Institut : La magie en Grèce et à Rome.

Dimanche 3 mars 1929, 15 heures (sous les auspices de la Société française des Fouilles archéologiques), M. J. Toutain, Directeur à l'Ecole des Hautes Etudes, Secrétaire général de la Société française des Fouilles archéologiques : Les fouilles d'Alésia (avec projections).

Dimanche 10 mars 1929, 15 heures.

M. Frédéric Macler, Professeur à l'Ecole nationale des Langues Orientales Vivantes : Les dev, étude de folk-lore arménien (avec projections).

Dimanche 17 mars 1929, 15 heures. M. Paul Pelliot, Membre de l'Institut, professeur au Collège de France, président du Comité-Conseil du Musée Guimet : Autour de Marco Polo.

Dimanche 24 mars 1929, 15 heures. M. Paul Alphandery, Directeur à l'Ecole des Hautes-Etudes, Secrétaire général de la Société Ernest Renan : Mythologie des Albigeois.

Les conférences de la série régulière ne seront pas publiées dans la Bibliothèque de vulgarisation des Annales du Musée Guimet, mais un certain nombre de conférences, d'un intérêt plus spécialement artistique ou archéologique, paraîtront dans la *Revue des Arts Asiatiques.*

J. Hackin.

Le Secrétaire de la Rédaction prie instamment les Lecteurs et Correspondants de la Revue de lui faire part :

1° De toutes les manifestations orientalistes en France et à l'Etranger ;

2° Des ouvrages d'orientalisme, surtout des ouvrages de vulgarisation, projetés ou en préparation. Il y a en effet le plus grand intérêt à éviter le double emploi et les similitudes de titre qui sont si fâcheuses pour tous les intéressés

LA SCULPTURE RUPESTRE DE LA PERSE SASSANIDE (1)

Le terme « art sassanide » a connu une très grande vogue pendant ces vingt dernières années : si vous feuilletez par exemple un livre qui traite de l'architecture musulmane ou byzantine, de tissus égyptiens, de peintures bouddhiques, d'orfèvreries scythiques, de sculptures romanes, de sarcophages antiques, et même de soieries et peintures chinoises, vous y trouverez fréquemment des remarques sur l'art sassanide. De ce terme on a beaucoup usé, et mainte fois abusé.

Nous devons la première notion claire de ce qu'est le terme sassanide au grand Sylvestre de Sacy et la première connaissance scientifique des monuments sassanides à Flandin et Coste, et à Marcel et Jeanne Dieulafoy. Mais un demi-siècle s'est presque écoulé depuis la plus récente de ces expéditions, et ce n'est pas un reproche si je dis que, pour résoudre les problèmes dont s'occupe aujourd'hui l'histoire comparative de l'art, il nous faut une connaissance plus approfondie et plus détaillée des monuments mêmes. Depuis vingt ans j'ai essayé d'étudier et de relever tous les monuments sassanides : très peu nombreux sont ceux qui m'ont échappé jusqu'à présent.

L'art sassanide est complexe : nous avons des lumières sur l'architecture, la sculpture rupestre, la métallurgie, les médailles, les camées et les intailles, les tissus ; mais la vraie céramique sassanide n'est pas encore connue.

J'ai choisi comme thème de la présente étude la grande sculpture, parce que cette branche de l'art sassanide est la plus importante, riche en monuments, qui nous enseignent beaucoup de choses, et parce que les conclusions que nous pouvons tirer de son analyse, sont typiques : l'étude des autres branches conduit à des résultats parallèles.

Le terme « art sassanide » est presque toujours employé dans un sens vague : on y comprend des œuvres des époques Arsacide (250 av. J.-C. — 226 ap. J.-C.), Sassanide (226 ap. J..C. — 630 ap. J.-C.) et même des premiers siècles musulmans, c'est-à-dire l'espace d'un millénaire entier, et non seulement les œuvres des Persans de la Perse ancienne, mais des produits de beaucoup de peuples et de pays qui l'entourent. Pour arriver à une intelligence exacte de ce qu'est l'art sassanide, la première et principale condition exige que l'on réserve strictement ce terme pour désigner les œuvres

(1) Voir planches XXXV à XLII.

produites en Iran à l'époque sassanide. Cela veut dire, entre les années 225 et 630 ap. J.-C., 400 ans, espace et temps suffisants pour la genèse, l'apogée et la décadence d'un art.

Toutes les grandes sculptures rupestres sassanides se trouvent dans la province du Fârs, à l'exception d'un monument isolé près de Salmâs, à l'ouest du lac d'Ourmiya, et de Tâk-i-boustan près de Kermânchâh. Et sauf une seule sculpture à Nakch-i-Roustam, qui ne représente aucun des rois de la dynastie, tous ces monuments sont exactement datés, parfois par des inscriptions, et, s'ils sont anépigraphes, par les couronnes individuelles des rois. Déjà Sylvestre de Sacy a eu recours aux monnaies pour identifier les sculptures, et il nous suffit d'appliquer strictement notre connaissance, établie indubitablement, du monnayage sassanide, pour les déterminer toutes. Il s'ensuit que la date des sculptures est aussi étroitement limitée que leur site : les vingt-cinq monuments connus appartiennent tous au IIIe siècle, à l'exception du Tâk-i-boustân, où se trouvent deux reliefs exécutés vers 380, et la grande grotte faite vers 600 après J.-C.

Après ces brèves remarques générales nous pouvons commencer à étudier les monuments mêmes, que je montrerai dans leur ordre chronologique.

Le fondateur de la dynastie, Ardachîr Ier avait bâti, dès avant sa victoire sur le dernier roi Arsacide, en 224, la ville d'Ardachîr-Khourra, aujourd'hui Firouzâbâd. Tout ce qu'il y a là de restes lui appartient, parmi eux le relief (fig. 1) qui montre le roi recevant de la main du dieu Hormuzd la couronne, le diadème orné de grandes écharpes : ce symbole de la royauté, rappelant la croix ansée, est devenu le blason que le roi porte dans ses armes. Derrière le roi son fils Châpour, avec un autre blason sur le casque : un fût à base horizontale, terminé en disque ou anneau et surmonté d'un croissant. La troisième figure est le page du roi, son blason est une sorte de bouton de fleur. Nous constatons donc, que cet art se sert d'attributs tels que couronnes pour les rois et les dieux, blasons pour les autres personnages. Il est loin d'aspirer àu portrait. Figures et corps sont de types invariables. Les types sont ici d'une raideur morte. Les vêtements ont l'air de cuir. L'action n'est pas rendue par un mouvement naturaliste, mais par des gestes conventionnels et raides. Une symétrie absolue domine le sujet principal, les figures secondaires sont empilées comme des éléments répétés d'un ornement.

Un sujet semblable, d'un style plus avancé se trouve à Nakch-i-Radjab, tout près de Persépolis (fig. 2). Au milieu Ardachîr Ier et le dieu Hormuzd, debout. Le roi reçoit du dieu le symbole de la royauté. A gauche son fils Châpour ne participe à l'événement que par sa main droite levée, geste de respect. Remarquons au second plan — progrès d'ordre stylistique, le page qui tient l'éventail, autre attribut royal ; entre le roi et le dieu on distingue deux tout petits enfants, l'un vêtu comme les grands, l'autre apparemment nu, vraisemblablement le petit-fils d'Ardachîr, Hormuzd, et un petit dieu, explication que je ne propose que sous toute réserve. Et à droite, sous un dais, tournées à droite comme si elles ne participaient pas à la scène, la reine et

une dame d'honneur. Nous étudierons les autres détails sur des monuments mieux conservés. En général le style ne diffère pas essentiellement de celui du premier relief.

Le chef-d'œuvre de cette jeunesse de l'art sassanide est le relief de Nakch-i- Roustam (fig. 3), sur le rocher qui porte les tombeaux des rois Achéménides. Le sujet est, de nouveau, l'investiture du roi par le dieu Hormuzd. Mais tous les deux sont ici à cheval, et les cavaliers marchent sur les corps prosternés de leurs ennemis, Hormuzd sur Ahriman, le génie du mal, caractérisé par une chevelure de serpents, et Ardachîr sur Ardavan le dernier Arsacide, reconnaissable au blason de son casque. Le page à l'éventail apparaît derrière le roi. Symétrie et parallélisme dominent la composition et même la signification de l'œuvre ; comme sur le protocole de l'inscription, le roi est déifié.

L'art a fait un progrès remarquable : surtout dans le relief même, qui est plus rond, plus souple, dans l'attitude moins roidie. Il faut noter que les têtes des chevaux se touchent. Les vêtements n'ont plus l'air d'être en cuir, ils sont un peu mouvementés, un jet de draperie apparaît, voyez surtout le manteau que porte le dieu. Les cheveux du roi retombent sur les épaules en boucles longues, soigneusement réparties. La pointe de la barbe passe à travers un petit anneau, seul détail qui soit en contradiction avec les monnaies du roi. Le sommet de la tête est couvert d'une étoffe qui voile aussi le globe de cheveux surmontant la tête : les plis souples font penser à de la soie, mais le couvre-nuque serait plutôt de cuir. Le diadème aux écharpes entoure le front.

Le dieu porte les cheveux comme le roi. La barbe, longue et large, tout à fait achéménide, est celle que le roi porte sur ses monnaies. La couronne murale est le symbole distinctif d'Hormuzd, adopté plus tard par Châpour Ier et d'autres rois. Le globe de cheveux, non voilé chez le dieu, surmonte les créneaux de la couronne. La main gauche, tient le *barsom*, faisceau de verges employé dans les rites zoroastriens.

Le quatrième relief d'Ardachîr Ier, dans la gorge de Firouzâbâd (fig. 4) est exactement daté par le sujet qu'il représente : la Victoire d'Ardachîr sur Ardavan, en 224 ap. J.-C. Si nous ne le savions pas, il serait difficile de croire que cette œuvre, d'un mouvement tumultueux, est contemporaine des autres, caractérisées par leur immobilité cérémonielle. Si l'on regarde de plus près, on reconnaît que le mouvement de notre pièce n'est pas plus naturaliste que ne l'est la raideur des autres. Une différence existe, mais pas aussi accentuée qu'il apparaît à première vue. Il y a trois paires de cavaliers combattants. A droite (la première paire) Ardachîr et Ardavân, tous les deux avec leur blason. Au milieu Châpour, également avec son blason, qui, d'après les chroniqueurs arabes, tue à cette bataille le grand vizir d'Ardavân. Enfin le page, qui étrangle un adversaire de son bras gauche.

Les chevaux des trois Persans sont représentés en galop volant, mouvement abstrait, expressionniste, pour ne pas dire conventionnel. Les chevaux des adversaires sont complètement culbutés : tête en bas, croupe en l'air, les sabots de derrière touchent le bord supérieur du tableau. Cavaliers et chevaux

sont en cottes de mailles. La chevelure du roi s'est dénouée et flotte en arrière, comme les écharpes du diadème. Un fait stylistique important : le relief diffère essentiellement des autres. Au lieu d'être haut et rond, il est bas et plat, presque anguleux. On pourrait dire qu'il n'y a que deux plans : le fond creusé et la surface plane du dessin. Tandis que les autres sculptures sont de vraies œuvres de sculpteur, pour ainsi dire des rondes-bosses collées contre un fond plat, celle-ci n'est qu'un dessin plat détaché du fond, œuvre plutôt de peintre que de sculpteur.

Quelles sont les marques distinctives de cet art, et d'où vient-il? La symétrie, la façon d'empiler et de répéter des figures comme des ornements, la passivité, le manque de participation à l'action représentée, le fait que jamais les figures n'expriment un sentiment, que des gestes conventionnels seulement rendent l'action compréhensible, que les personnes ne sont distinguées que par certains attributs ; tout cela appartient encore à l'art achéménide. Mais d'autre part le haut relief, le fait que différents plans existent, que des figures se coupent parfois, le jet de draperie comme expédient artistique, et, malgré que l'art achéménide connaisse déjà la représentation de cavaliers au repos comme au combat, quelque chose dans la représentation des chevaux, tout cela n'est pas vieux-perse mais grec. Pour le moment cela suffira. Mais passons aux sculptures de Châpour Ier, 241-272 ap. J.-C.

A côté de l'une des sculptures d'Ardachîr, se trouve, à Nakch-i-Radjab cette représentation de Châpour Ier (fig. 5) : le roi à cheval, le cortège le suivant à pied. Quoique le cavalier rappelle l'image d'Ardachîr à Nakch-i-Roustam et le cortège de Firouzâbâd, le style a beaucoup changé, et il est unique dans son genre. Le jet de draperie du vêtement du roi est très fin, les petits plis crêpelés et crispés sont un trait nouveau et ont l'air, de même que le traitement soigné de la crinière du cheval, d'une œuvre en bronze. Les écharpes du diadème et des souliers, le manteau du roi — qui est en conflit avec les premières figures du cortège — sont comme gonflés par le vent. Le cortège est représenté en une sorte de perspective fuyante : dans la première rangée on voit quatre personnes ; à droite apparaît la tête du prince héritier, Hormuzd Ier, reconnaissable à sa chevelure : le globe royal de cheveux non voilé. En profondeur il y a cinq personnages qui diminuent de grandeur, sans diminuer de largeur, et les parties inférieures du corps des deux derniers disparaissent, de telle façon que quelque chose comme une vraie perspective en résulte.

Au même endroit, Nakch-i-Radjab, se trouve l'investiture de Châpour par Hormuzd, tous les deux à cheval (fig. 6). Voilà le style normal des sculptures de Châpour. Le sujet est identique à l'investiture d'Ardachîr de Nakch-i-Roustam, manquent cependant les adversaires prosternés et le page. Les têtes des chevaux ne se touchent plus. Hors celà, toute la différence, fort sensible, consiste dans le traitement différent des vêtements. Chaque partie en est fortement agitée : les bandeaux des diadèmes, les manteaux flottent dans l'air comme dans un vent violent, chez le dieu à gauche, chez le roi à droite. Les cheveux sont aussi traités avec plus de force et de mouvement.



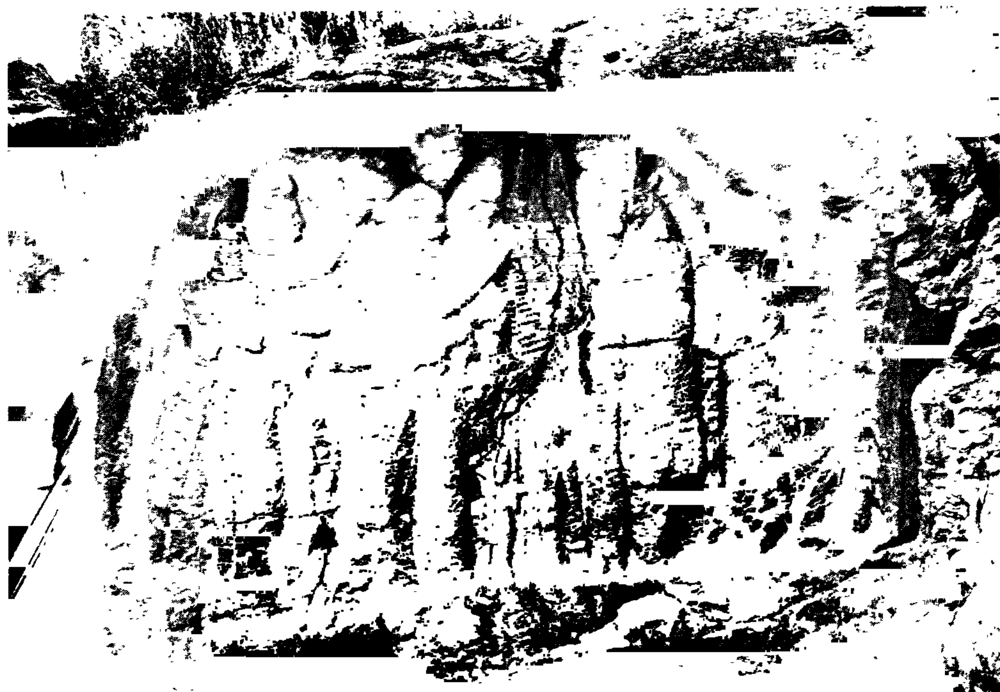


Fig. 1. — Ardachîr Ier. *Firouzâbâd* Investiture et hommage des dignitaires.
Fig. 2. — Ardachîr Ier. *Nakch-i-Radjab* Investiture en présence de la reine.





Fig. 3 — Ardachîr Ier *Nakch-i-Roustam.* Investiture, à cheval.
Fig. 4 — Ardachîr Ier. *Firouzâbad.* Combat : victoire sur Ardavan

En 260, Châpour a vaincu l'armée romaine et fait prisonnier l'empereur Valérien. Ce triomphe sans égal est devenu le sujet de quatre sculptures, dont l'une se trouve à Nakch-i-Roustam (fig. 7), les trois autres à Bîchâpour, près Kazeroum. Ces quatre sculptures contemporaines, au sujet identique, nous permettent de pénétrer profondément dans l'intimité de cet art.

On voit le roi à cheval, l'empereur à genoux devant lui, faisant un geste d'imploration. Le roi prend la main (cachée par la manche du vêtement, trait non romain) d'un second Romain qu'il prétend avoir mis sur le trône de Rome. Le symbolisme est fort impressionnant ; le roi des rois qui prend et distribue des empires. Ce n'est pas exactement la vérité historique, mais c'est persan. Et on doit se demander si ces sculptures ne possèdent pas un sens magique : éterniser un état de choses ou encore provoquer un événement par la magie sympathique de l'art. Le roi porte sur la tête la grande couronne murale du dieu Hormuzd, surmontée du globe voilé royal. Le diadème flotte à droite derrière la masse bouffante des boucles de cheveux qui encadrent la tête. Cette tête de profil est bien faite, malgré que l'œil soit représenté de face, et que l'artiste ait évité le rendu difficile de l'oreille en la cachant sous la chevelure.

Le geste suppliant de Valérien parle, on ne saurait se méprendre sur le sens que le sculpteur entendait lui donner. Mais la tête est vide d'expression. Le jet de draperie est conventionnel, le bord du manteau fait comme une série de cornets. D'ailleurs l'artiste possède encore plusieurs manières de se tirer d'affaire : ce traitement diffère sensiblement de celui du vêtement du roi. On a pensé que ce « portrait » de Valérien était fait par un artiste romain. On ne saurait nier la ressemblance de la tête avec les monnaies de Valérien, cependant il n'y a pas de portrait, mais une tête romaine typique, et l'oreille et l'œil seuls sont une preuve suffisante d'une facture persane.

Le second exemple du triomphe de Châpour sur Valérien est à Bîchâpour (fig. 8). Il est dommage que ce tableau ait tellement souffert des intempéries des siècles. Il combine deux sujets : le dieu (à gauche) qui tend la couronne au roi (à droite), tous les deux à cheval, sur les corps de leurs ennemis, et en même temps l'empereur à genoux devant le roi. On pourrait penser que Valérien était représenté deux fois, mort et vivant. Mais le corps prosterné est plutôt la personnification de l'ennemi héréditaire, fait que révèle clairement le caractère magique de cet art. L'image de Valérien est de beaucoup supérieure à celle que nous venons de voir, l'attitude des jambes, la façon dont sa main touche le pied du cheval, la tête tournée implorante vers le roi : cette tête légèrement tournée signifie beaucoup, c'est presque le seul instant de l'expression d'un sentiment, de la participation morale d'une figure à l'action représentée que l'on constate dans tout l'art sassanide.

A quelques pas seulement de distance de cette sculpture le même sujet est répété dans un style fort différent. Le triomphe sur Valérien occupe ici le milieu (fig. 9). D'autres cadres le flanquent. A gauche, en deux rangées la cavalerie, la noblesse persane ; à droite, en deux autres rangées, six cadres isolés avec des personnages à pied, apportant des objets qui sont difficiles à

déterminer. Cette décomposition de l'unité du sujet en plusieurs cadres isolés, encadrés séparément comme des scènes différentes, est la règle dans l'art achéménide.

Malgré qu'il se soit enrichi de deux figures à droite: général et vizir persan, par la petite victoire grecque qui couronne le roi, et par l'adversaire sous les pieds du cheval, la scène principale de ce bas-relief, une variation du triomphe de Châpour, est sans doute inférieure aux autres. Quant au style, les figures sont beaucoup plus serrées, la composition entre très bien dans le cadre oblong qu'elle remplit presque complètement. Cette différence nous fait penser à des artistes de différente origine.

Parmi les cinq cadres à droite on voit un groupe de Persans, portant perruque, la main droite tenant la lance, la main gauche posée sur les glaives. La différence de style entre ces trois figures qui se coupent et se couvrent partiellement et par exemple les trois figures du premier relief d'Ardachîr à Firouzâbâd, est évidente, et leur ressemblance avec les représentations des donateurs tokhariens dans les peintures bouddhiques de l'Asie centrale saute aux yeux ; indication très importante pour l'origine de l'art sassanide.

La représentation la plus complexe du triomphe de Châpour se trouve elle aussi à Bîchâpour (fig. 10). Elle s'étend sur la surface concave d'un rocher. L'échelle en est petite ; les figures n'ont que la moitié de la grandeur naturelle. L'ensemble est divisé en quatre zônes, séparées au milieu ; la scène principale figurant dans un cadre à part placé au centre. De nouveau nous remarquons la désintégration de l'unité du sujet, mais cette fois-ci elle rappelle les zônes à spirale des colonnes triomphales de Rome, d'autant plus que le style des détails se rapproche fortement de l'art romain. A gauche on voit la cavalerie persane, qui attend l'arrivée de la grande procession des porteurs de tributs à droite, exactement le sujet et la disposition des porteurs de tributs persépolitains, donc une survivance de l'art achéménide.

La scène principale est étroitement apparentée à celle que nous venons d'étudier, mais d'un mérite artistique supérieur. Les deux groupes, à gauche le roi à cheval amenant son protégé romain à la main et marchant sur l'ennemi prosterné, et à droite Valérien à genoux, deux généraux persans et la Victoire qui tend le laurier au roi, tout cela est bien équilibré et dessiné avec beaucoup de finesse.

Les détails de ce grand tableau méritent une étude à part. A droite ce n'est pas exactement l'armée romaine, on trouve trop de détails qui s'accordent mal avec cette interprétation, par exemple l'éléphant de guerre avec son cornac nu, donc indien, et les têtes de beaucoup de figures ne sont pas romaines. A la rigueur cela pourrait être des Daces, des Germains, etc. Évidemment il s'agit d'une procession de triomphe : l'énorme butin recueilli par Châpour vient d'être apporté en partie par des prisonniers romains, en partie par des soldats persans.

Il nous faut encore jeter un coup d'œil sur une autre sculpture de Châpour, qui se trouve tout près de la précédente et qui représente un autre triomphe

(fig. 11). L'histoire mal connue de cette époque ne nous en dit rien. Mais il s'agit apparemment d'une conquête indienne. A droite, dans la rangée inférieure, on apporte les têtes coupées d'ennemis vaincus, qui semblent être indiens, l'éléphant indique le même pays. L'œuvre n'a pas été menée à terminaison, de grandes parties restent inachevées ; la date serait donc la fin du règne de Châpour, vers 273. La composition est faite en deux zônes, séparées au milieu. Comme toujours à gauche la cavalerie persane, à droite le cortège triomphal. Au milieu, en haut, le motif principal : le roi sur le trône, vu de face (fig. 11). A Nakch-i-Roustam il y a un autre relief, très effacé, de Châpour trônant vu de face. Nous verrons un relief semblable appartenant à Bahram II. En outre, la tête vue de face apparaît sur des monnaies d'Ardachîr, de Kavat et de Khosrau. L'art grec n'emploie la vue de face que pour les têtes apotropaïques, comme les Méduses, et la même observation est valable pour l'art de l'Orient antique. A Persépolis ce n'est que le lion dévorant le taureau dont la tête est représentée de face. Mais la tête de face et la figure du roi assis sur le trône appartiennent à l'art de la Bactriane à l'époque des Kouchans, qui précède immédiatement l'époque sassanide : autre indication fort importante pour l'origine de l'art sassanide.

L'art sassanide n'a produit qu'une seule statue en ronde-bosse : c'est la statue colossale de Châpour dans la grotte naturelle de Bîchâpour (fig. 12). Elle est trois fois grandeur naturelle. Le roi est debout, la main droite appuyée sur la hanche, la main gauche au pommeau du glaive. Les pieds, de même que le globe sur la tête, touchaient le seuil et le plafond de la grotte, toute la statue ayant été taillée dans le roc vif. Le manteau flottant dans l'air manque. Les plis mouvementés du vêtement sont remplacés par de petites queues curieuses, qui donnent à l'étoffe l'apparence d'une fourrure d'hermine, mais qui ne sont, en vérité, qu'un expédient pictural : l'artiste qui a créé cette œuvre n'était pas un vrai sculpteur.

L'énorme chevelure bouclée couvre toute la nuque. Et les larges écharpes atteignent le dos sans être affectées par le moindre mouvement. Cette tête paraît provenir, c'est la première impression, d'une cathédrale romane de l'Allemagne. A la vérité ce sont les statues des rois Kuṣan, découvertes il n'y a pas longtemps à Mathurâ aux Indes, qui sont les plus proches parentes de cette œuvre.

Avant d'étudier les monuments postérieurs, il faut se rendre compte de ce que les documents de l'époque de Châpour Ier nous enseignent : La transition des débuts de cet art, sous Ardachîr Ier, à la période de maturité sous Châpour Ier, est si soudaine, que cela demande une explication : les toutes premières œuvres étaient vraisemblablement exécutées par des artistes provinciaux de ce coin éloigné de Fîrouzâbâd, en 224-25, les autres dès 240 par les meilleurs maîtres du grand empire nouvellement fondé par les Sassanides. Le nombre des éléments achéménides s'est accrû, quant à la composition et aux détails du style. Mais même ces traits hérités ont subi un changement indubitable. Dautre part les qualités qui sont clairement d'origine héllénique

se sont multipliées et prévalent. Ce qu'il y a d'hellénique dans cet art n'appartient pas à l'art romain, ni même à l'art contemporain de l'hellénisme occidental, et nous avons reconnu plusieurs indications d'une affinité avec l'hellénisme oriental, celui de la Bactriane grecque. Nous n'avons aucun droit de faire intervenir l'hypothèse d'une main-d'œuvre d'artistes étrangers, par exemple romains, à la seule exception peut-être de la grande représentation du triomphe de Châpour sur Valérien à Bîchâpour.

L'art sculptural sassanide atteint son apogée dans cette œuvre qui représente Bahram Ier (274-277), recevant la couronne de la main du dieu Hormuzd (fig. 13). C'est presqu'une copie du relief de Châpour, à Nakch-i-Radjab. Mais la différence en qualité ressort : aucune photographie ne peut rendre justice à la beauté de cette œuvre monumentale, parce qu'il n'y a pas de place pour en prendre la photographie. La virtuosité du relief, qui connaît toute les transitions de la ronde-bosse au plus fin bas-relief, l'équilibre recherché des grandes masses lisses et des parties bien détaillées est admirable. Un détail est significatif : le roi ne tient plus la couronne, comme c'est le cas sur les monuments antérieurs, il tend seulement la main vers la couronne : il ne la possède pas simplement, il a le désir de la posséder, autre rare exemple de l'expression d'un sentiment, d'une participation spirituelle de l'âme.

On a voulu reconnaître cette expression même de grand désir dans la figure du roi. Je ne voudrais pas y insister outre mesure. Mais la tête est belle. Le roi porte la couronne à rayons du soleil du dieu Mihr-Mithra, et le globe énorme. Les cheveux ondulés, moins outrés que chez son père Châpour, correspondent aux monnaies de Bahram Ier. C'est lui, bien qu'une inscription derrière la tête donne le nom de son frère cadet Narsèh. Sur la pierre même je n'ai pu rien observer de suspect, mais un estampage en papier de soie révéla la fraude : Narsèh a fait effacer, non sans laisser subsister des traces, le nom de Bahram et l'a remplacé par son propre nom.

Bahram II, le fils de Bahram Ier (275-293) nous a laissé le plus grand nombre de bas-reliefs, je montre seulement les plus importants, le reste est tout à fait décadent. D'abord la sculpture de Nakch-i-Bahram dans la région des Kurdes Mamasèni (fig. 14), qui représente le roi sur le trône, de face, et quatre de ses vasseaux lui rendant hommage. Les mains du roi tiennent le glaive, les genoux sont plus écartés que chez Châpour. Les vassaux, debout, portent des casques à blason. Le premier à gauche, près de la main droite du roi, est le prince héritier, Bahram III, qui n'a régné que trois mois. Les figures des vassaux sont d'une taille lourde, et malgré la finesse des têtes, qui ressemblent aux meilleures têtes des intailles sassanides, tous les détails sont déjà devenus stéréotypés, le jet de draperie n'est plus qu'un cliché répété machinalement.

Un sujet semblable se trouve à Nakch-i-Roustam (fig. 15) : le roi est debout, la tête vue de profil, le corps de face. A gauche on remarque la tête casquée de la reine et de deux princes imberbes. La disposition de la sculpture est anormale, ce qui s'explique par le fait quelle a été exécutée sur une sculpture





Fig. 5 — Châpour Ier. *Nakch-i-Radjab* Roi à cheval et cortège
Fig 6 — Châpour Ier. *Nakch-i-Radjab* Investiture, à cheval.





Fig. 7 — Châpour Ier. *Nakch-i-Roustam* Victoire sur Valérien.
Fig. 8 — Châpour Ier *Bîchâpour* Victoire sur Valérien

plus ancienne. Il en subsiste encore à gauche la tête à couronne murale d'une femme, des traces du plan du bas-relief original en haut, et quelques lignes effacées d'un vêtement à volants, qui appartenait à un dieu assis sur un trône formé par un serpent.

Enfin, à droite, subsiste encore une figure entière, un personnage debout derrière le dieu assis. Il s'agit sans aucun doute d'un bas-relief élamite, mais je n'ose pas affirmer s'il date du 3e millénaire ou de l'époque de Choutrouk-Nakhountè vers 300 avant J.-C.

Le plus bel exemple de la sculpture de l'époque de Bahrâm II, à Bîchâpour, est malheureusement mutilé par un canal creusé dans le roc, et qui coupe le tableau en deux (fig. 16). Le roi reçoit la soumission d'une tribu arabe. Le sujet rappelle d'une part le dernier triomphe de Châpour sur un peuple indien, d'autre part le grand cortège des porteurs de tributs de Persépolis. On retrouve même l'introducteur des ambassadeurs. Les Arabes amènent des chameaux et des chevaux, et portent déjà le costume arabe moderne. L'évènement historique ne nous est pas connu, la date est entre 275 et 293. Le groupe des Arabes s'étage sur quatre plans différents, comme sur une peinture plutôt que sur une sculpture. La couronne de Bahram II est pourvue de deux ailes d'aigle, comme celle de Tannhaüser de Wagner. C'est la couronne du dieu Bahrâm, l'ancien Vṛthraghna sur les monnaies des Kouṣans. Bahrâm porte la même chevelure que Châpour Ier, mais le dessin en est trop lourd, l'échelle en est trop grande relativement à la figure même. On sent bien, que l'on ne fait que répéter ce que l'époque précédente a inventé. La force créatrice fait déjà défaut.

Un sujet unique parmi les grandes sculptures, mais qui semble subordonner cette forme d'art aux œuvres issues du travail des métaux, se trouve à Sar Machhad (fig. 17). Le roi défend la reine et le prince héritier contre l'attaque de deux lions. Il a déjà tué l'un et coupe l'autre en deux. A droite, un ministre se tient en simple spectateur inactif. Les défauts de style deviennent de plus en plus sensibles.

La tête de la reine n'a rien de féminin, hors le fait qu'elle est imberbe. De petites nattes descendent sur la poitrine, les épaules et le dos. L'oreille sort assez gauchement des tresses. Elle porte le casque des reines. C'est une désillusion. Bahram II est le seul roi sasanide qui ait fait placer la tête de la reine à côté de sa propre tête sur les monnaies.

Enfin, un dernier relief de Bahrâm à Nackh-i-Roustam, qui montre le roi à cheval, combattant un adversaire (fig. 18), ne présente qu'un très faible intérêt. Vous remarquerez le même galop volant que sur les sculptures semblables d'Ardachîr Ier. Le mouvement du cheval de l'ennemi est ici plus naturaliste : à gauche on distingue l'étendard sassanide.

En bas il y a un second bas-relief semblable, presque complètement enseveli sous la terre. La couronne du cavalier correspond à la couronne d'Hormuzd II, fils de Narsèh, qui régna de 303 à 309. C'est donc le dernier relief de la première époque de l'art sassanide.

Ensuite il n'y a plus qu'une seule sculpture appartenant au IIIe siècle, celle du roi Narsèh à Nakch-i-Roustam (fig. 19). Voici le roi debout, qui reçoit la couronne des mains de la déesse Anâhit. Un petit prince apparaît entre les deux figures. A gauche le grand vizir en attitude d'hommage et l'image inachevée d'un autre dignitaire. Il n'y a rien de nouveau dans cette sculpture, sinon le fait que la déesse remplace le dieu Hormuzd.

Anâhit est la plus belle figure de femme que l'art sassanide ait créée. Ce qui nous intéresse d'abord est le rendu exact du costume féminin, puis le fait que cette image nous permet de mieux comprendre et d'identifier les différentes représentations qui figurent sur les intailles sassanides. La draperie, les curieux plis « en cornets » à côté des pieds sont une marque distinctive du style.

Ce monument, se datant entre 295 et 304 et le précédent, de Hormuzd II, entre 304 et 309, ferment la série des sculptures du IIIe siècle. Il n'existe plus que le Tak-i-Boustân avec ses deux sculptures de la fin du IVe siècle, et la grande porte du commencement du VIIe. Et on a toutes les raisons de croire qu'aucune autre œuvre ait jamais existé.

Vers la fin du IVe siècle la belle plaine de Kermânchâh devint un endroit à la mode, les rois sassanides la préféraient à la province lointaine de Fârs, comme plus tard la région de Kasr-i-Chîrîne. Bahrâm IV, qui portait le surnom de Kermanchah parce qu'il avait été gouverneur ou Chah de Kerman comme prince-héritier, fonda la ville qui éternise son nom, et ses deux prédécesseurs Ardachîr II et Châpour III nous ont laissé deux monuments à côté du Tak-i-boustân, près de Kermânchâh (fig. 20). Une source abondante sort du pied d'un rocher de marbre, sous une maison moderne, et à côté du bas-relief d'Ardachîr II (379-83).

Un peu plus à gauche se trouve la petite grotte, faite par Châpour III (383-89), et, plus tard, Khosrau II Parvèz y fit creuser la grande grotte et une construction qui faisait pendant à la petite grotte, de sorte que l'ensemble ressemblait à un tripylon grec. La source fut endiguée pour former un lac et un parc, un des « paradis » persans fut planté pour les chasses du roi.

La petite grotte (fig. 21), très simple, est ornée au tympan des figures de Châpour II et de Châpour III, détérminées par deux inscriptions, qui ont servi à Sylvestre de Sacy pour déchiffrer le pehlvi. Le caractère de la composition montre très nettement que les deux figures sont contemporaines. C'est donc Châpour III qui a fait exécuter son portrait à côté de celui de son père, sans doute pour des raisons spéciales qui sont en connexion avec la succession irrégulière au trône de ce temps : Ardachîr II, dont le degré de parenté avec son prédécesseur Châpour II et son successeur Châpour III est inconnu, régna entre le père et le fils.

Les deux figures sont identiques, leur symétrie est absolue. Les corps sont vus de face, les têtes de trois-quarts, les pieds de profil. Elles ont les mains sur les pommeaux de leurs glaives, comme les chevaliers sur les pierres tombales de notre Moyen âge. Le costume n'est plus celui du IIIe siècle. Un long habit descend jusqu'aux genoux, mais il est relevé à droite et à gauche de

telle sorte qu'il ressemble à un tablier rond. Voilà le costume normal de la deuxième période sassanide (IVe et Ve siècles).

Le type iconographique n'est ni achéménide ni grec. Les plus anciens exemples qu'il faille invoquer sont les statues des rois Kouṣans de Mathurâ. Puis nous les rencontrons dans l'art bouddhique de l'Asie Centrale comme dans l'art sassanide. Il descend par conséquent de l'art gréco-bactrien. Le style est essentiellement différent du style du IIIe siècle. Le relief est presque parfaitement plat, ne comprenant que deux plans, le fond creusé et la surface pleine, dans laquelle les détails du dessin sont plutôt gravés que sculptés. Et la représentation de trois-quarts des têtes constitue un principe inconnu à l'art antérieur, et n'appartient pas à la sculpture antique, mais à la peinture.

Le monument d'Ardachîr II (fig. 22) représente le roi, au milieu, reconnaissable à sa couronne simple, identique à celle des monnaies, qui reçoit la couronne de la main du dieu Hormuzd à droite. Roi et dieu sont debout sur le corps d'un Romain. A gauche se tient le dieu Mihr Mithra, avec la grande auréole des rayons solaires, debout sur le lotus, *le barsom* en main.

Les caractéristiques stylistiques sont plus accentuées ici que dans la petite grotte, où le sujet est trop simple pour offrir des éléments d'appréciation. Le corps du Romain en bas et le lotus ne sont que gravés sans aucun relief.

Les têtes, en trois-quarts, sont aplaties, les corps tout à fait plats. C'est un style pictural. Les œuvres du IIIe siècle ont été exécutées par de vrais sculpteurs. Ces deux œuvres, à la fin du IVe siècle, par des peintres, qui travaillent par exception la pierre. Cette observation explique le fait, si curieux, qu'aucun monument rupestre ne vient combler le hiatus existant entre le premier groupe et celui-ci, et entre celui-ci et le Tak-i-boustân de Khosrau II. La peinture a remplacé la sculpture. La tradition artistique fut donc maintenue par la peinture.

La grande grotte de Tak-i-boustân (fig. 23) est un joyau de l'art sassanide, et une source inépuisable pour l'étude de cet art. Le fait que le travail est resté inachevé à plusieurs endroits prouve que la grotte n'a été faite que vers la fin du long règne de Khosrau Parwez, donc entre 600 et 628, au commencement du VIIe siècle. Deux siècles et demi la séparent de la petite grotte, et trois et demi des monuments de la première période sassanide.

On y voit un arc en plein cintre, avec une corniche pittoresque en forme de guirlande, surmontée au sommet d'un croissant et se terminant en écharpes. L'arc pose sur deux pilastres richement décorés. Aux écoinçons évoluent deux victoires.

Les victoires sont évidemment les descendantes de la victoire de Samothrace, mais on s'étonne de les trouver si archaïques au commencement du VIIe siècle.

Les ornements des pilastres (fig. 24) sont des arbres de vie, ancien symbole assyrien. Comme tous les ornements floraux sassanides, ils possèdent une racine triangulaire, le fût est divisé en étages superposés, d'où se détachent chaque fois une paire de branches nues en spirale, se terminant en fleurons, et une

paire de grandes feuilles d'acanthe. En haut l'arbre est couronné par une magnifique composition fantastique de fleurs. L'arbre de vie assyrien a subi un remaniement hellénistique complet. Plus encore que les victoires les arbres renforcent l'impression d'archaïsme de cet art : les grandes feuilles d'acanthe sont encore presque identiques aux acanthes grecques du IVe et du IIIe siècle avant J.-C., c'est-à-dire antérieures de presque mille ans.

Par conséquent, rien ne serait plus inexact que de supposer que des artistes romains ou byzantins pourraient être les auteurs de ces œuvres. Ces sculptures doivent descendre d'une branche de l'art hellénistique qui avait conservé, à travers les siècles, un caractère archaïque, qui a adapté, remanié les éléments de l'art de l'Orient antique et développé, en outre, des idées à soi, d'un caractère distinctivement asiatique. On n'en peut plus douter : la branche de l'art hellénistique qui correspond à ces conditions, c'est l'art grec de la Bactriane qui, séparé du monde hellénistique de l'Ouest par toute l'étendue de l'empire Parthe, a pu dans son isolement complet léguer à l'art sassanide cet héritage de l'ancien Orient et de la Grèce antique, y ajoutant les éléments asiatiques nouveaux.

Au fond de la grotte s'élève la statue équestre colossale de Khosrau II, c'est malgré sa mutilation un chef-d'œuvre qui peut se mesurer avec les plus belles statues équestres de l'antiquité. Je dois renoncer à entrer dans des détails : il faudrait faire intervenir des comparaisons avec les représentations semblables de l'Asie Centrale, et avec celles de l'Europe féodale. Une remarque cependant qui concerne le style : on a le droit de parler d'une statue car ce cheval et le chevalier en cotte de mailles s'adossent seulement au rocher du fond. Par conséquent, cette œuvre contredirait notre thèse du caractère pictural de tout cet art dès la fin du IIIe siècle. La tradition arabe, postérieure à l'œuvre même de 250 ans seulement, dit que la statue équestre est l'œuvre d'un artiste au nom grec. Cette tradition serait-elle historique? Je ne saurais le dire. Mais il y a un menu trait qui éveille le soupçon : le visage même du roi est entièrement recouvert de la visière, l'œil apparaît dans l'ouverture de la visière sur le même plan que les mailles au lieu d'être enfoncé. Voilà le peintre qui se trahit. Et puis non seulement chaque maille de l'armure est reproduite avec le plus grand soin, mais encore le dessin absolument exact des étoffes de soie est consciencieusement imité. Une telle recherche poussée du détail n'est pas née dans l'esprit d'un sculpteur. C'est un peintre qui travaille exceptionnellement en ronde-bosse.

L'étoffe de soie de l'habit du roi est décorée de griffons entourés de guirlandes et d'une composition florale aux angles. Les griffons se retrouvent identiquement sur une pièce de soie au trésor du Sancta Sanctorum, les angles sur d'autres pièces de soie conservées au Louvre et dans les musées de Sens et de Lyon.

Les reproductions des étoffes de Tak-i-boustân — il y en a une soixantaine — nous ont mis en état de reconnaître comme sassanides un grand nombre de tissus conservés pour la plupart dans nos trésors d'église, des découvertes

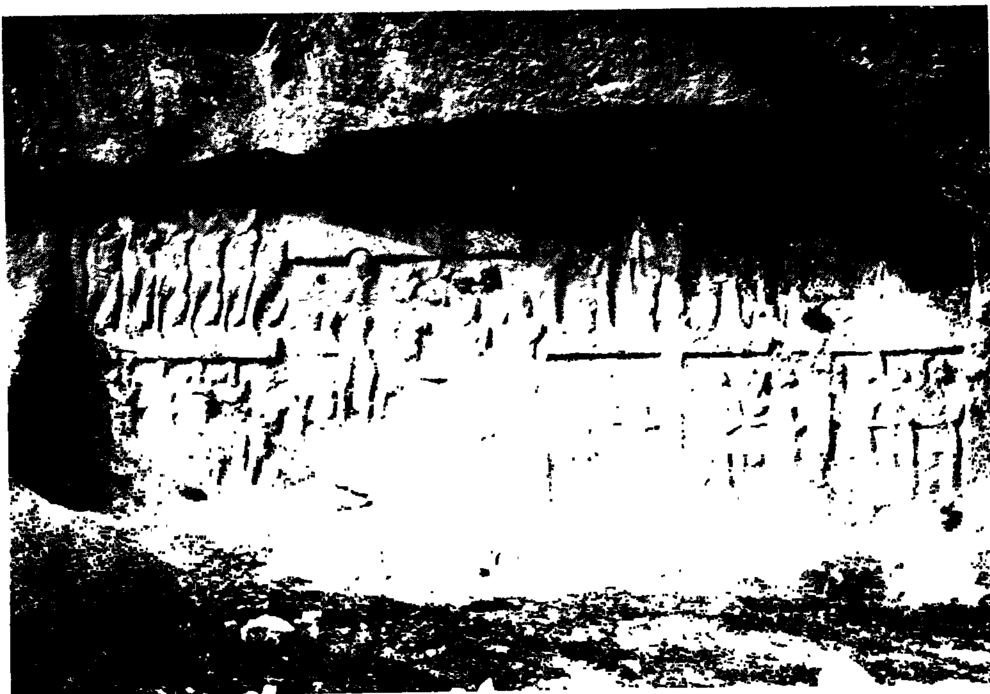




Fig. 9. – Châpour Ier. *Bichâpour*. Victoire sur Valérien
Fig. 10. – Châpour Ier. *Bichâpour*. Victoire sur Valérien



Châpour I[er]. *Bichâpour*

Fig. 11. — Triomphe indien : roi trônant.

Fig. 12. — Statue.

en Égypte et en Asie Centrale. Mais on a commis une erreur : de même que la sculpture du Tak-i-boustân ne représente que la troisième période de la sculpture sassanide, les étoffes représentées ne sont que des exemples du troisième style du tissage sassanide. Les développements sont parfaitement parallèles, et nos collections, par exemple celle du Musée Guimet, possèdent beaucoup plus de vraies soieries sassanides, mais de la première et de la deuxième période, qu'il n'est généralement admis.

Les parois latérales de la grotte portent des tableaux de chasse. A gauche c'est la chasse au sanglier, dans un marais : des éléphants rabattent le gibier à gauche. Leurs cornacs portent des robes de soie. Au milieu le roi, représenté deux fois, qui chasse, debout dans une barque. Il vise en l'air et toute sa figure est immobile et morte comme une statue. D'autres barques emportent des musiciennes. En bas des éléphants chargés de bêtes tuées, et à droite les domestiques occupés avec le gibier. Tout cela est simplement un tableau exécuté en bas-relief très délicat, et fut jadis couvert de couleurs. Le sujet remonte jusqu'aux représentations des chasses assyriennes. Mais l'ancien sujet a subi d'abord une transformation achéménide, et plus tard un remaniement entier hellénistique. On ne peut s'attendre à découvrir les « missing links » de cette chaîne : le motif a été traduit en peinture.

Si l'on voit le contraste énorme entre l'immobilité morte des figures du roi et des musiciennes, et la vérité, la vie des animaux, surtout des éléphants (fig. 25), on est forcé d'admettre que des artisans non persans ont travaillé à cette œuvre. Ce ne sont que des Indiens qui sont capables de rendre l'éléphant dans une telle perfection. La paroi droite montre une chasse aux cerfs (fig. 26). A gauche les éléphants rabatteurs, entre des filets. Au centre le roi représenté trois fois : arrivant à cheval, sous le parasol royal porté par une femme ; puis chassant au grand galop et, en bas, trottant sur le chemin du retour. Les cerfs courent au milieu, l'un après l'autre, tous au galop volant. A l'angle supérieur une tribune de musiciennes. Et enfin, à gauche la fin de la chasse. Le caractère pictural se révèle aussi dans la perspective que l'artiste a choisie : les filets sont vus d'en haut, projetés sur les côtés, de même les petits hommes qui ouvrent les portes. C'est la perspective d'origine hellénistique, bien connue par les pavés en mosaïque romains, trait indubitable de l'origine : la peinture hellénistique.

Les détails révèlent le même enseignement que l'ensemble : ce groupe de cerfs tués, vus partiellement d'en haut, partiellement de côté, les arbres indiquant le paysage, tout celà appartient à la peinture sassanide, dont le Tak-i-Boustân est le seul exemple connu jusqu'à présent.

Cet art n'a presque plus rien de commun avec le faste, la solennité de l'art du IIIe siècle. Là le seul sujet était le roi-dieu adoré, le roi triomphant, ici c'est plutôt le « roi qui s'amuse ».

Les trois périodes de l'art sassanide se distinguent clairement : des débuts, représentés par les monuments d'Ardachîr Ier, et exécutés par des artistes provinciaux, donnent naissance soudainement à un art sculptural, qui atteint un caractère monumental admirable sous Châpour Ier et Bahrâm Ier, et qui

se maintient, mais perd sa force créatrice, jusque vers l'an 300 après J.-C. A cette date la vraie sculpture cesse d'exister, et la peinture la remplace. La petite grotte de Châpour III et le monument d'Ardachîr II sont les exemples de la deuxième période, d'un style pictural avec les restes d'un certain savoir sculptural. Et plus rien. La troisième période, représentée par le Tak-i-Boustân, du commencement du VII[e] siècle, révèle la victoire complète de la peinture.

Tout art est une langue, et l'art sassanide, la sculpture aussi bien que la peinture, qui est inspiratrice des monuments que nous venons d'étudier, est une langue grecque, mais parlée par un peuple iranien. On trouve des mots et des phrases qui remontent à l'ancien parler vieux-perse, mais les mots aussi ont subi un changement de son qui les assimilent à la majorité des mots empruntés au grec. Mais ce dialecte grec ne dérive pas du grec de la Grèce directement, mais procède régulièrement du dialecte grec de la Bactriane.

L'art sassanide est une manifestation tardive de l'art grec. Mais il n'a rien à faire avec l'hellénisme occidental de l'empire romain ou byzantin. Il hérite, en ligne directe, de l'art de l'hellénisme oriental, de l'art que nous aimerions tant à connaître, de l'art gréco-bactrien.

E. HERZFELD.

LES FRESQUES DE TOUEN-HOUANG

et les

FRESQUES DE M. EUMORFOPOULOS

par Paul PELLIOT (*)

[*The George Eumorfopoulos Collection. Catalogue of the Chinese Frescoes*, by Laurence Binyon, Londres, Ernest Benn, 1927, in-folio, 22 pages, avec 50 planches en couleurs].

J'ai déjà parlé à plusieurs reprises du grand catalogue des céramiques de M. G. Eumorfopoulos dont la publication par M. Hobson vient de s'achever ; celui des bronzes, dû à M. W. P. Yetts, et qui sera considérable également, est en cours de rédaction et même d'impression. Entre ces deux séries sont venues s'intercaler les 50 planches en couleurs du volume indiqué en tête du présent article, reproduction somptueuse et fidèle des panneaux qui ont été si habilement remontés par les techniciens du British Museum ; le texte explicatif est dû à M. Laurence Binyon.

Les fresques reproduites ici se divisent en deux séries : 1° Une fresque à trois *bodhisattva*, provenant du 清涼寺 Ts'ing-leang-sseu, à une vingtaine de *li* à l'Ouest de la sous-préfecture de 行唐 Hing-t'ang dans le Tche-li (au Nord de Tcheng-ting-fou et au Sud-Ouest de Ting-tcheou) ; la reproduction de l'ensemble et des parties occupe les planches I-XIII. 2° Quatorze morceaux arrivés à Londres en 1924 et 1925 et qu'on dit provenir d'un « Yüeh Shan Tung » (Yue-chan-tong, ○○洞), sanctuaire rupestre qui se trouverait à environ 15 *li* au Nord de la sous-préfecture de 垣曲 Yuan-k'iu (sur la rive Nord du Fleuve Jaune, dans la partie où le Fleuve Jaune sépare le Chan-si du Ho-nan) ; à ces quatorze morceaux sont consacrées les planches XIV-L.

Les quatorze morceaux provenant du « Yue-chan-tong » ont été connus les premiers, et M. Eumorfopoulos les acquit au fur et à mesure de leur arrivée à Londres chez MM. S. M. Franck & C°. C'étaient encore les seuls auxquels M. B. eût accès quand il écrivait le texte du volume IX d'*Ars Asiatica* consacré

(*) [Depuis que ces lignes ont été écrites, M. Binyon a publié dans la même série la *Collection of Chinese, Corean and Siamese paintings* de M. Eumorfopoulos ; mais il n'y revient naturellement pas sur les fresques.]

aux *Peintures chinoises dans les collections d'Angleterre* (cf. *T'oung Pao*, 1927-1928, 414-415) ; bien que daté de 1927 comme le présent ouvrage, le volume IX d'*Ars Asiatica* a été rédigé au plus tard dans les premiers mois de 1926 ; M. B. y consacre trois planches (pl. VIII-X) à reproduire cinq des quatorze fragments. D'après M. B. (dans *Ars Asiatica*, IX, 19), l'énergie, la vitalité, la puissance de ces morceaux semblent « indiquer l'influence de Wou Tao-tseu ». « On pourrait, précise t-il, émettre l'hypothèse que ces fresques appartiennent au dernier siècle de l'époque T'ang ; je ne crois pas qu'elles puissent en aucun cas lui être de beaucoup postérieures » ; et les notices des planches VIII-X datent les fresques reproduites de la « dynastie T'ang », sans aucune réserve. M. B., dans son texte de la page 20, ajoutait : « J'étais occupé à rédiger ces pages quand on annonça une autre découverte étonnante : la collection Eumorfopoulos vient de s'enrichir d'une fresque T'ang si magnifique qu'on avait peu d'espoir d'en connaître jamais une pareille. » Cette nouvelle fresque, c'était le groupe des trois *bodhisattva* du Ts'ing-leang-sseu.

Le prospectus du présent *Catalogue*, lancé dans les derniers jours de 1926, contenait une note de M. B. ; il y était dit que les quatorze fragments « may perhaps be assigned to about the 10 th century A. D. ». Quant à la fresque aux trois *bodhisattva*, que M. B. croyait alors provenir des environs de Lo-yang, « the T'ang capital », « it seems to be of somewhat earlier date than the other set of frescoes. In monumental grandeur this painting surpasses everything that has yet come out of China and will rank among the most majestic pictures in the world. » Une note anonyme du *Times*, en date du 18 décembre 1926, était également jointe au prospectus; on y lisait que la fresque aux trois *bodhisattva* était supposée datée « of about the eighth century A. D. » ; quant aux quatorze morceaux, ils étaient plus tardifs, « somewhat between the 10 th and the 14 th century A. D. », et la phrase finale de la notice fait allusion à la présence dans ces fragments de parties en relief et dorées, « procédé qu'on dit n'avoir pas été employé avant le XIVe siècle ».

J'avais vu les fresques en 1926, et j'ai regretté de ne pouvoir rencontrer alors M. B. qui voyageait en Amérique ; dès le premier moment, j'ai eu l'impression qu'on faisait absolument fausse route en parlant des T'ang à propos de ces fresques, qu'il s'agît de celle aux trois bodhisattva ou des quatorze morceaux. Et je m'en suis ouvert aux confrères du British Museum qui me montraient les œuvres. En particulier, je leur ai dit n'avoir pas rencontré jusqu'ici les ornements dorés en relief avant l'époque mongole. D'autres ont-ils formulé la même remarque? Je ne sais, mais on voit qu'elle a passé dans la note du *Times* et on la retrouvera dans le *Catalogue* même de M. B.

Dans ce *Catalogue* (pp. 14-15), M. B., tout en expliquant son opinion première sur la date des quatorze morceaux, y renonce finalement. Le style lui paraît aujourd'hui plus tardif. Et puis il y a les ornements dorés en relief. Aucune allusion à une raison que j'avais donnée à un confrère de Londres, mais qui peut-être ne lui a pas été transmise ou qui ne lui aura pas paru valable : la présence sur la planche XXXVI d'un *stūpa* de forme tibétaine, invraisem-

blable à mon sens dans la Chine du Nord avant l'an 1300 environ. Par contre, M. Hobson regarde comme un type Ming le vase de céramique que porte un personnage de la planche XLIX. M.B. admet donc que les quatorze morceaux sont vraisemblablement du début des Ming, tout en songeant encore aux Yuan « if the evidence of the vase be discounted ». Je suis résolument en faveur d'une date Ming, et ma seule hésitation porte sur le moment de la dynastie pour lequel il faut se décider, entre la fin du XIVe siècle et le commencement du XVIe.

Je crains bien que la fresque aux trois *bodhisattva* ne doive subir un décalage analogue. L'agent de MM. Franck and Co qui l'a rapportée, M. Weinberger, donne à son sujet les renseignements suivants (p. 1) : Dans la seconde des trois chapelles composant le Ts'ing-leang-sseu aujourd'hui abandonné, il y a un Buddha assis, derrière lequel se dresse une auréole géante de bois, en forme de fer à cheval élargi vers le haut ; au dos de cette auréole en bois est un encadrement ou armature en bois (*wooden frame-work*) encore plus large sur lequel se trouvait la fresque, peinte sur une couche de plâtre qui avait été étendue sur le fond d'argile séché adhérant au cadre de bois. La fresque, lors de la visite de M. Weinberger, avait déjà été sectionnée en douze morceaux et détachée du cadre en bois, mais un fragment peint restait encore sur ce dernier. M. Weinberger rapporta aussi une photographie d'une stèle de 1485 qui se dressait en face de la seconde chapelle ; l'inscription rappelait que le temple avait été fondé en 1188, puis, après qu'il eut été détruit par des soldats, il fut reconstruit en 1424, et enfin restauré en 1466-1468. Je ne sais si on trouverait des indications supplémentaires dans le 行唐縣志 *Hing-t'ang hien tche*, que je n'ai pas actuellement à ma disposition (pas plus que le 垣曲縣志. *Yuan-k'iu hien tche* que j'aurais aimé à consulter pour le Yue-chan-tong) (1).

Il paraît bien que les informations données par la stèle de1485 n'ont été connues à Londres qu'après le lancement du prospectus des *Frescoes*. Comment ces données nouvelles ont-elles réagi sur la rédaction définitive du livre? La « grandeur du style » semble à M. B. plutôt T'ang que Song (p. 12). « Supposons que la fresque soit une œuvre de la période Song (il ne sera guère prétendu, je pense, qu'elle est postérieure aux Song)... » La fresque semblera être « sinon une véritable peinture T'ang, du moins une œuvre peinte dans la manière des T'ang plutôt que des Song » (p. 14). La fondation du temple en 1188 suggérera à beaucoup que c'est la date de la fresque. « S'il en est ainsi, nous devons supposer que, parmi les peintres de fresques, le style T'ang a survécu bien avant dans la période Song » (p. 14). Mais « la possibilité n'est

(1) Le Ts'ing-leang-sseu ne figure pas parmi les neuf sanctuaires bouddhiques du Hing-t'ang-hien qu'énumère le 畿輔通志 *Ki-fou t'ong-tche* (181,45 ro) ; il n'y a rien non plus à son sujet dans la section épigraphique, qui s'arrête à la fin des Yuan (145, 32-37). Le 常山貞石志 *Tch'ang-chan tcheng-che tche*, qui est d'ailleurs dépouillé dans le *Ki-fou t'ong-tche*, s'arrête également à la fin des Yuan. Je n'ai rien trouvé sur un Yue-chan-tong dans le *Chan-si t'ong-tche* de 1892.

pas exclue que la fresque ait été primitivement peinte sur un mur, et en ait été enlevée il y a longtemps pour orner le dos de l'auréole » (p. 1) ; c'est là une conjecture qui « n'est pas déraisonnable » (p. 4) ; s'il en était ainsi, on pourrait « supposer que nous pouvons nous trouver après tout en présence d'une peinture exécutée avant la construction du temple et appartenant réellement à la fin des T'ang. Mais pour le présent il sera plus sage de ne pas nous laisser aller à des hypothèses si séduisantes. En tout cas la fresque nous met probablement plus près du grand art religieux des T'ang que tout ce qu'on connaît jusqu'ici » (p. 14).

Avant de prendre la question au point de vue de l'histoire de l'art chinois en général, ou même d'envisager la fresque du Ts'ing-leang-sseu au point de vue de sa technique et de son style, je voudrais préciser quelques points de fait. Le petit temple du Ts'ing-leang-sseu à Hing-t'ang est, dit M. B., « une filiale (*offshoot*) d'un Ts'ing-leang-sseu plus ancien et plus fameux, construit sur le Mont Wou-'tai (à près de 4.000 pieds de haut), près de Tai-tcheou du Chan-si, et qui date du ve siècle. Nous pouvons bien supposer que, dans ce temple plus tardif, les artistes qui l'ont décoré étaient inspirés par le grand art du temple original (*parent-temple*) du Chan-si, dont ils aspiraient à conserver les traditions » (p. 14). J'imagine que M. B. sent lui-même la faiblesse de cet argument. Le Ts'ing-leang-sseu, comme lui-même le dit en note, est aujourd'hui le nom au Wou-t'ai-chan d'un sanctuaire relativement peu important, mais M. B. ajoute que son nom est souvent étendu à l'ensemble de ce lieu saint. En réalité, ce qu'on trouve anciennement, dès le ve siècle si on veut, c'est non pas immédiatement le nom d'un Ts'ing-leang-sseu, mais celui du 清涼山 Ts'ing-leang-chan ou Mont Ts'ing-leang, autre nom du Wou-t'ai-chan ou Mont des Cinq Terrasses, considéré au Moyen-âge, non seulement en Chine, mais jusqu'aux Indes, comme le séjour préféré du *bodhisattva* Mañjuśrī. Je ne puis reprendre ici l'histoire religieuse et artistique du Wou-t'ai-chan. Qu'il suffise de rappeler que, sur la paroi du fond d'une des grandes grottes de Touen-houang (grotte 117), se trouve un panorama complet, peint au milieu du xe siècle, de tous les sites du Wou-t'ai-chan, le plus ancien panorama chinois actuellement connu ; il donne près de 200 noms, et parmi les sanctuaires on voit figurer les bâtiments du 大清涼之寺 le Grand Temple Ts'ing-leang ; il n'y a pas à douter par suite, qu'il y ait eu alors, au Wou-t'ai-chan, un temple spécifiquement appelé Ts'ing-leang-sseu, et beaucoup plus important que le petit sanctuaire actuel de ce nom ; je suis donc à peu près d'accord avec M. B. sur ce point. Nous avons d'ailleurs des monographies anciennes du Wou-t'ai-chan : le 古清涼傳 *Kou Ts'ing-leang tchouan*, en 2 ch., de 慧祥 Houei-siang des T'ang ; le 廣清涼傳 *Kouang Ts'ing-leang tchouan*, en 3 ch., de 延一 Yen-yi des Song ; le 續清涼傳 *Siu Ts'ing-leang tchouan*, en 2 ch., de 張商英 Tchang Chang-ying des Song ; et on y doit joindre plusieurs recensions modernes ; il faut ajouter toutefois qu'il ne s'est retrouvé aujourd'hui aucun vestige ancien sur le Wou-t'ai-chan. Mais tout ceci n'a pas grande portée pour la fresque du Ts'ing-leang-sseu de

Hing-t'ang. Il est en effet hors de question, quoi que M. B. paraisse en penser, que les moines du Wou-t'ai-chan aient conservé à la fin du XIIe siècle, après avoir passé par la domination des Leao et des Kin, des traditions artistiques des T'ang qui étaient abolies dans le reste du pays. Je reviendrai plus loin sur les fresques de Touen-houang. Mais qu'on prenne les sculptures des grands sanctuaires rupestres ou les statues, puisqu'aussi bien ce sont les seuls monuments certains qui nous restent dans la Chine proprement dite ; nous les voyons évoluer avec le goût de leur temps, sous les Wei, sous les Souei, sous les T'ang, sous les Song ; il n'y a pas l'ombre d'une raison pour que le cas de la peinture à fresque ait été différent. Et enfin c'est très bien de nous dire que le Ts'ing-leang-sseu est une sorte de filiale des temples du Wou-t'ai-chan, mais encore faudrait-il nous indiquer sur quoi s'appuie cette affirmation. La stèle de 1485 le spécifie-t-elle? Alors pourquoi s'en taire? Si au contraire, comme il semble, cette soi-disant filiation repose uniquement sur l'analogie des noms, l'hypothèse est des plus fragiles ; le nom de Ts'ing-leang-sseu, fort répandu en Chine, est celui d'un grand nombre de temples qu'aucun lien de filiation n'a jamais rattachés au Wou-t'ai-chan.

Pour nous faire une idée de la manière dont la fresque était installée au Ts'ing-leang-sseu, les notes de M. Weinberger, tout au moins telles qu'on les résume, n'ont malheureusement pas toute la précision désirable. Quelle était la forme de l'encadrement en bois sur lequel la fresque était fixée? De quelle manière se reliait-il lui-même à l'auréole au dos de laquelle il était placé, tout en la dépassant puisqu'il était encore plus grand qu'elle? Autant de questions auxquelles il serait vain de vouloir répondre par de pures hypothèses, et qui cependant ont leur importance pour tenter de comprendre la raison de ce dispositif singulier. Dispositif singulier assurément, mais dont il reste à voir s'il peut se concilier avec les hypothèses formulées ou suggérées par M. B. Je ne veux pas m'appuyer ici sur des souvenirs vagues que je ne puis corroborer par des faits précis, et ne ferai donc pas état d'auréoles en bois que je crois avoir vues et qui avaient reçu un revêtement de plâtre. En fait, nous avons une fresque naturellement à fond d'argile sèche (vraisemblablement mêlée de paille ou de tiges de roseaux écrasées), cette argile étant appliquée sur une armature de bois. Les hypothèses qu'on peut envisager sont les suivantes : 1o La fresque était peinte sur le mur d'un autre temple, d'où elle a été enlevée et reportée sur l'encadrement en bois lors de la fondation du Ts'ing-leang-sseu en 1188 ; cette hypothèse, qui a évidemment les préférences de M. B., mais à laquelle il n'ose pas trop s'arrêter, permettrait de faire remonter la fresque jusqu'à une date indéterminée, voire jusqu'à la dynastie T'ang ; 2o La fresque a été peinte sur son armature actuelle lors de la fondation du temple en 1188; 3o La fresque a été peinte sur cette armature entre 1188 et 1424, date de la reconstruction du temple ; 4o La fresque a été peinte sur une paroi du temple en 1188, ou entre 1188 et 1424, puis reportée sur l'armature de bois lors de la reconstruction du temple en 1424 ; 5o La fresque a été peinte directement sur l'armature en bois lors de la reconstruction du temple en 1424 ; 6o La fresque

date seulement de la restauration de 1466-1468 ; 7° La fresque est d'une date quelconque postérieure à 1466-1468.

J'avoue ne pouvoir me faire à l'idée d'un report sur armature en bois d'une fresque primitivement exécutée sur une muraille, et ce pour des motifs de technique et pour des raisons de principe. La fresque en question a environ quatre mètres de haut et à peu près autant de large ; on ne voit pas qu'elle ait été découpée avant le sectionnage récent ; il me paraît extrêmement peu vraisemblable que des Chinois se soient essayés anciennement et aient réussi à détacher d'un seul bloc toute cette masse d'une paroi de muraille pour la reporter sur une armature en bois ; nous n'avons aucune indication qu'ils aient jamais tenté un travail de ce genre. Et puis surtout pourquoi l'auraient-ils fait ? Toute l'histoire des fresques dans les sanctuaires bouddhiques de l'Asie Centrale et du Kansou nous montre des couches superposées les unes aux autres dans un grand nombre de grottes. Quand une décoration était abîmée, on en peignait une autre, avec une nouvelle couche d'argile, par dessus. Et ce n'était pas seulement quand une fresque était détériorée, mais le goût auss changeait ; de nouveaux donateurs voulaient une décoration conforme à ce qu'on appréciait de leur temps et aussi une décoration qu'on sût bien être à eux puisqu'ils payaient pour elle ; l'idée du report d'une ancienne fresque, exception faite pour quelques œuvres de maîtres, me paraît être une conception d'archéologue que toute la psychologie des donateurs contredit (1).

Je tiens donc pour très probable que la fresque ait été exécutée sur l'armature même où elle se trouvait encore récemment, et par conséquent en 1188 au plus tôt. Mais est-ce en 1188?Ou entre 1188 et 1424, ou en 1424, ou en 1466-1468, ou postérieurement à cette date?

Ici encore, à défaut de certitude, nous pouvons faire intervenir des vraisemblances. Une cathédrale, ou même une petite église de chez nous, peut être ruinée, abandonnée, et conserver encore des décorations anciennes qu'une restauration utilise. C'est que nos églises sont construites en pierre, et résistent à bien des catastrophes ; la cathédrale de Reims, malgré le bombardement, malgré l'incendie, est restée debout. Mais les temples chinois consistent essentiellement en une charpente de bois dont les intervalles sont remplis avec de la brique mal cuite ; quand l'incendie s'en est mêlé, tout est anéanti. Or l'inscription de 1485 nous apprend que le temple fut reconstruit en 1424 après qu'il avait été détruit au cours de troubles ; nous savons en principe ce que cela veut dire ; il a fallu reconstruire le temple entièrement. En raisonnant sur les faits connus, il semble donc peu vraisemblable que la fresque du Ts'ing-leang-sseu puisse être antérieure à 1424 ; par contre ces mêmes faits ne donnent aucune indication qui permette de choisir entre 1424 et une date postérieure.

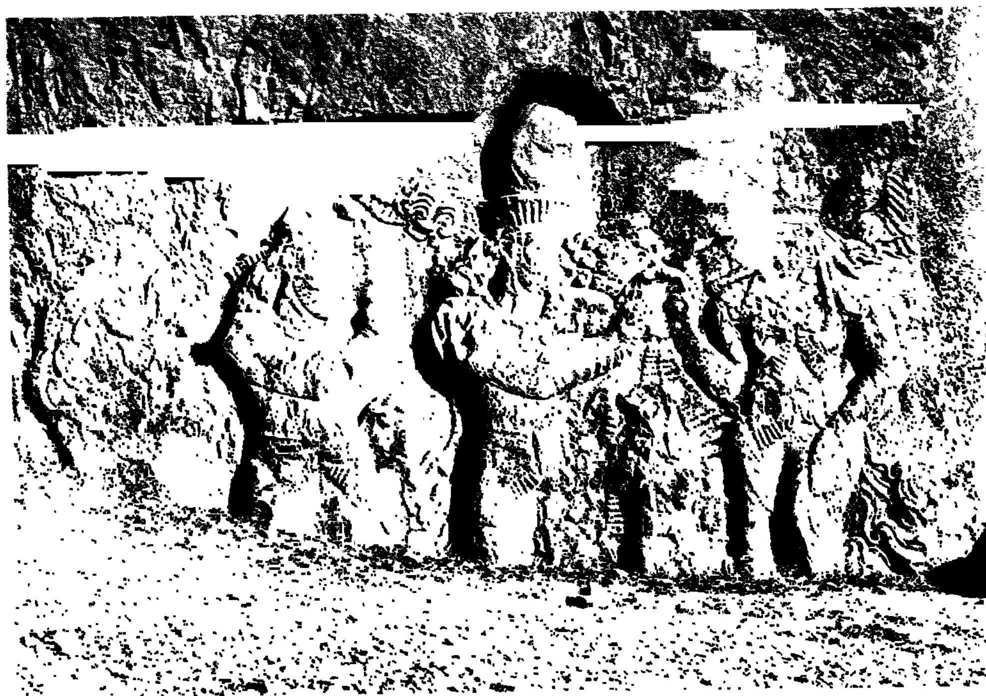
J'ai raisonné jusqu'ici sur des données extérieures à la fresque elle-même,

(1) J'ai eu naturellement la curiosité de rechercher si des textes mentionnaient le déplacement de fresques en Chine ; je ne crois pas qu'aucun de nous en eût jamais rien dit jusqu'ici. Voir sur cette question l'appendice I.





Fig. 17. — Bahram II *San Machhad*. Le roi tue deux lions
Fig. 18. — Bahram II *Nakch-i-Roustam*. Combat



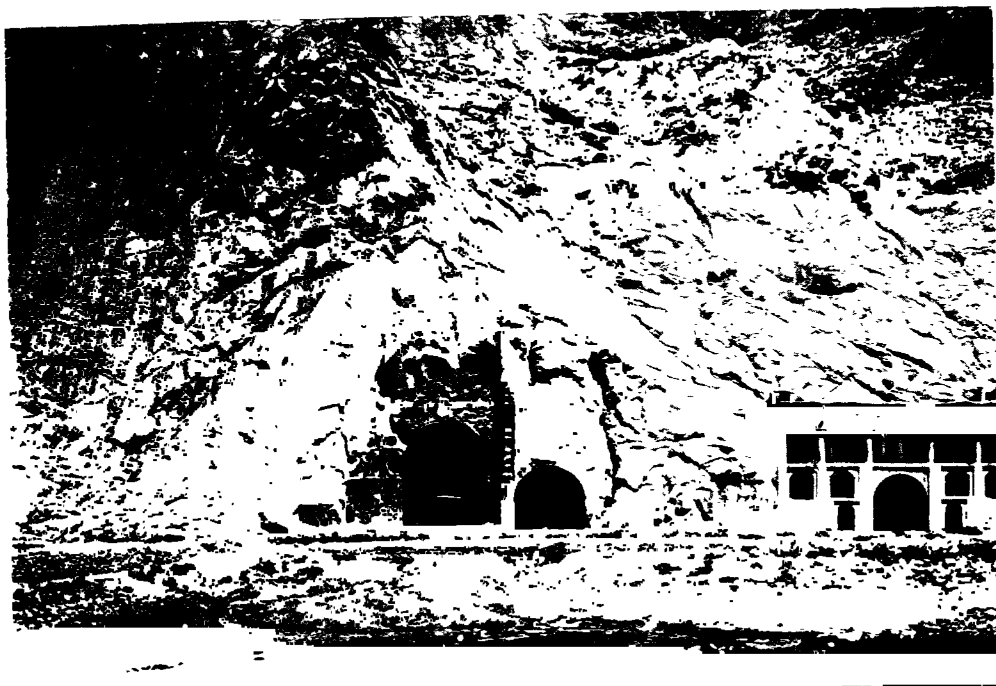


Fig. 19. — Narseh. *Nakch-i-Roustam*. Investiture, déesse Anahit.
Fig. 20. — *Vue générale du Tak-i-boustân.*

et je ne me dissimule pas qu'à passer de probabilité en probabilité, on risque d'aboutir assez loin de la vérité. Il reste donc à prendre les fresques en elles-mêmes et à voir si mes conclusions théoriques ne doivent pas céder devant les arguments de style développés par M. B.

Avant tout, il faut bien avouer que notre connaissance de la peinture chinoise est encore embryonnaire. Les anciennes œuvres des maîtres nous échappent toutes, et l'étude critique des sources littéraires est à peine amorcée. En matière de fresque, on invoque particulièrement Wou Tao-tseu. Telles fresques de Touen-houang, vous dira-t-on, sont en retard de plusieurs siècles sur la peinture chinoise de la Chine Centrale parce que, vers 900 ou 950, on n'y sent pas l'influence des changements apportés au style de la peinture à fresque par Wou Tao-tseu dans la première moitié du VIII[e] siècle. Mais en quoi consistaient ces innovations? On serait bien en peine de le dire. Sur la foi de traductions plus ou moins exactes, et en y apportant à son tour un fort coefficient d'interprétation personnelle, M. B. avait senti l'école de Wou Tao-tseu dans les quatorze morceaux du Yue-tong-chan et pour cette raison les mettait au IX[e] siècle ; mais les morceaux, sans avoir changé, descendent maintenant pour lui aux environs de 1400. Le meilleur livre, et de beaucoup, que nous ayons actuellement sur l'histoire de la peinture chinoise est l'*Introduction to the study of Chinese painting* de M. A. Waley (1923). Mais ce que dit M. Waley de la vie et de la carrière de Wou Tao-tseu est surtout une combinaison assez arbitraire de deux sources principales qui s'excluent presque l'une l'autre ; chacune devra être reprise en elle-même, critiquée minutieusement, et ensuite les mérites des deux récits seront confrontés et éclairés par d'autres textes contemporains ; mais on ne gagne rien à fondre tacitement le *Li-tai ming-houa ki* et le *T'ang-tch'ao ming-houa lou* (1). Quant aux anecdotes plus tardives, il faudra aussi les donner comme telles et ne les accueillir qu'après qu'elles auront fait leurs preuves.

En réalité, les peintures de Touen-houang, que ce soit celles des fresques qui ne sont pas plus anciennes que les T'ang ou que ce soit les peintures sur soie, sur chanvre et sur papier que Stein et moi avons rapportées à Londres et à Paris, sont, à côté de quelques œuvres du Japon, le seul grand ensemble authentique de peintures T'ang qui soit parvenu jusqu'à nous. Quelle a été l'attitude de la critique à leur égard?

---

(1) Le résultat est par exemple que M. Waley (pp. 112-113) admet que Wou Tao-tseu fut d'abord au service du prince de 寧 Ning, et que celui-ci le recommanda à 韋嗣立 Wei Sseu-li avec qui Wou Tao-tseu aurait voyagé au Sseu-tch'ouan entre 720 et 730. Mais Wei Sseu-li, né en 654, est mort certainement en 719 ; par ailleurs, nous connaissons bien toutes les étapes de sa carrière, et il est à peu près sûr qu'il n'est jamais allé au Sseu-tch'ouan (cf. le *Kieou T'ang chou*, ch. 88, et le *Sin T'ang chou*, ch. 116). Quant au prince de Ning, qui ne reçut ce titre qu'en 719, il est mort non en 731 comme le dit M. Waley (pp. 112 et 142) sur la foi du *Biogr. Dict.* de M. Giles (n° 1136), mais en 741 ainsi qu'il est dit aussi bien dans ses biographies que dans les « annales principales » des *Histoires des T'ang*. Les probabilités sont pour que Wou Tao-tseu ait été au service de Wei Sseu-li avant de devenir « ami » du prince de Ning. Encore ne pourra-t-on se prononcer formellement qu'après une étude critique des divers textes.

Dans son *Introduction to the study of Chinese painting*, M. Waley, qui a rendu pleine justice à la sculpture des Wei de Touen-houang et même, quoique avec quelque atténuation, aux fresques de Touen-houang exécutées sous cette dynastie (pp. 80-81), montre également l'importance de certaines fresques des T'ang où il retrouve les caractéristiques de la peinture chinoise du VIIe siècle (pp. 123-125). Quant aux peintures sur étoffe ou sur papier, il a, sur leur style et sur les sujets qu'elles traitent, un paragraphe spécial (p. 133), intitulé : « Les peintures de Touen-houang, art provincial archaïque », qu'il vaut de reproduire ici intégralement.

« *Style.* — Les contours violents, calligraphiques, les draperies houleuses, la largeur et la liberté de style que tous les écrivains attribuent à Wou Tao-tseu et à son école ne se rencontrent pas à Touen-houang. L'école de Touen-houang est probablement un rameau autonome de l'école septentrionale du VIe siècle fondée par Tchong-ta le Sogdien.

« *Sujets.* — Les sujets des peintures Stein (IXe et Xe siècles) appartiennent à une phase de l'iconographie bouddhique qui était devenue tout à fait surannée dans la Chine Centrale. Amida et son Paradis dominent cette école locale et très conservatrice ; à Tch'ang-ngan, nous trouvons d'une part les créations de la Secte Magique telles que les cinq Buddha mystérieux, et des apparitions tantriques terrifiantes comme les Cinq Vidyārāja, d'autre part de nouveaux types graves (*matronly*) d'Avalokiteśvara (Au Clair-de-lune, Habillée de vêtements blancs, etc.) et un pullulement incessant de Lohan. Parmi les 93 peintures de la collection de Houei-tsong qui étaient attribuées à Wou Tao-tseu, une seule représentait Amida, et il ne semble pas avoir peint de Paradis Occidental ; au lieu que, dans la collection Stein, nous trouvons Amida à chaque instant, mais pas de « Seize Lohan », pas de Vidyārāja, pas de Quintaines magiques. Le bouddhisme que reflètent les peintures sur soie de Touen-houang est, en fait, plusieurs centaines d'années en retard sur son temps. Son iconographie est celle du VIIe siècle, qui était dominée par Amida, tout de même que celle du Ve était dominée par Maitreya et celle du VIe par Śākyamuni. »

Dans son ouvrage de 1925 sur *L'art asiatique au British Museum* (p. 19), M. B. semble absolument d'accord avec M. Waley : les peintures chinoises rapportées de Touen-houang par Stein « doivent être les productions d'une école provinciale reflétant, à la fois dans son style et dans le choix de ses motifs, les premières phases de la peinture T'ang avant que l'influence transformatrice de Wou Tao-tseu fût devenue prédominante ». Mais, dans *Les peintures chinoises dans les collections d'Angleterre*, M. B. s'exprime tout autrement sur les peintures Stein. Il a constaté que le même style se retrouve en fait de Tourfan au Japon. Et il conclut (p. 18) : « Les peintures chinoises de Touen-houang appartiennent surtout aux IXe et Xe siècles... Jusqu'à quel point faut-il les considérer comme des œuvres provinciales?... Elles sont, à mon avis, provinciales en ce sens que leurs auteurs ne faisaient que suivre les modèles reçus de leur temps, pour produire des tableaux votifs sur commande, sans être animés d'aucune impulsion créatrice... Nous pouvons admettre, je

crois, que les peintures de Touen-houang (je ne parle ici, bien entendu, que de celles qui relèvent du style chinois), loin d'appartenir à quelque école locale qui aurait été, à l'époque, indépendante de la Chine, ne font que refléter le style dominant, si inférieures soient-elles dans l'exécution. »

Dans le présent volume consacré aux fresques, M. B. exprime et justifie la même opinion au sujet des peintures sur étoffe rapportées de Touen-houang. Les peintures, dit-il, peuvent retarder de plusieurs siècles au point de vue de l'iconographie, mais à ce point de vue là seulement. M. Waley objecte l'absence des « contours violents, calligraphiques », des « draperies houleuses » que « tous les écrivains attribuent à Wou Tao-tseu et à son école ». Mais, répond M. B., ne nous trompons-nous pas dans notre interprétation de ces témoignages littéraires? On connaît, en dehors de Touen-houang, quelques peintures des T'ang. D'abord les fresques de Hôryûji, « d'un style sobre et un peu sec » (p. 10) ; M. B. ne les fait toutefois pas entrer ici en ligne de compte, car elles doivent être de la première moitié du VIIIe siècle, et « représentent, sans aucun doute, le style bouddhique en Chine avant l'arrivée de Wou Tao-tseu » (p. 10). Par contre, on conserve au Japon cinq portraits de patriarches peints vers 800 par 李眞 Li Tchen, et que Kôbôdaishi rapporta au Japon en 807. Selon M. Waley (p. 159), ces peintures « confirment l'impression que Tcheou Fang et son école [*c'est-à-dire ici Li Tchen*] eurent le bon sens de comprendre qu'il serait fou de vouloir singer les contours calligraphiques arbitraires de Wou Tao-tseu, style trop personnel pour être imité ». Mais, objecte avec raison M. B., si Wou Tao-tseu avait vraiment peint dans un style « violent » et « houleux », ne devrions-nous pas en retrouver quelque indice dans les plus anciennes peintures bouddhiques du Japon? J'ajouterai que M. W. ruine ici lui-même son argumentation relative à l'absence de ces contours violents dans la peinture de Touen-houang puisqu'à propos de Li Tchen, qui peignait un demi-siècle après Wou Tao-tseu, il déclare que ce style tourmenté de Wou Tao-tseu était trop personnel pour qu'on pût l'imiter. M. B. conclut que les dévots de Touen-houang, au IXe et au Xe siècle, pouvaient appartenir à des sectes anciennes, et demander aux peintres les Buddha et les *bodhisattva* de leur culte, mais que, si cette iconographie peut être archaïque dans ses sujets, il ne peut s'empêcher de penser que les peintures sur soie de Touen-houang, celles vraiment chinoises du moins, « reflètent dans l'ensemble le style qui dominait alors dans la Chine Centrale plutôt qu'un style antérieur ».

Voilà pour les peintures sur soie, ou sur chanvre, ou sur papier. Mais pour les fresques, M. B. envisage la question tout différemment. Les fragments du Yue-chan-tong, dont certains ont des draperies assez tourmentées, n'évoquent plus les contours violents de Wou Tao-tseu qu'on ne trouve pas à Touen-houang et que M. B. révoque maintenant en doute ; mais cela n'a plus d'importance puisque ces fragments descendent désormais jusque vers 1400 et que la fresque du Ts'ing-leang-sseu a au contraire des étoffes à plis assez sobres et qui ondulent normalement. Mais la fresque du Ts'ing-leang-sseu comporte des ornements en relief, et on a dit à M. B. — et je crois bien que le renseignement

vient de moi indirectement — que cette particularité de technique ne se rencontrait à Touen-houang que dans des fresques tardives, postérieures à l'époque des T'ang. M. B., qui n'a pas renoncé à voir dans les trois *bodhisattva* une œuvre T'ang ou de style T'ang, est gêné par cette information et, pour y échapper, formule le raisonnement suivant (p. 12) : « Les fresques (de Touen-houang), cependant, doivent probablement être considérées comme appartenant à une autre catégorie que les peintures sur soie. A Touen-houang, les peintures sur soie retrouvées par Stein et par Pelliot sont de styles très variés. Celles qui sont dans une manière vraiment chinoise reflètent, dirais-je, le style qui prévalait à leur époque ; d'autres sont locales, ou de régions plus à l'Ouest. Et si certaines viennent du Népal ou du Tibet, pourquoi d'autres n'auraient-elles pas pu venir de l'intérieur de la Chine ? Mais les fresques sont, sans aucun doute, décidément provinciales et archaïques. Nous devons attendre que des fresques soient faites sur place par des artistes pour qui il serait normal de s'attacher à leurs propres traditions. Et si certains procédés techniques, tels que l'emploi du relief en stuc pour les joyaux et les ornements des personnages peints, ne s'y rencontrent que dans des fresques d'une époque tardive, ce n'est pas là nécessairement une preuve décisive que dans le centre ou le Nord de la Chine de tels procédés n'étaient pas en usage à une date plus ancienne. »

Oserai-je dire que c'est là un raisonnement tout de circonstance ? Les peintures chinoises sur étoffe ou sur papier, retrouvées à Touen-houang, sauf de rares exceptions sur lesquelles je reviendrai plus loin, sont l'œuvre d'artisans locaux, exécutées pour des donateurs locaux dont elles indiquent souvent les noms et les titres. Ce sont des œuvres locales au même titre que les fresques, et elles étaient exécutées par les mêmes gens. Le style en est d'ailleurs identique, à condition naturellement de prendre les fresques du IXe et du Xe siècle, et non celles du VIe, du VIIe ou du VIIIe siècle. Par suite, ou bien M. Waley a vu juste, et tout Touen-houang, fresques et peintures sur étoffe, au IXe et au Xe siècle, retarde « de plusieurs siècles » sur la peinture du centre de la Chine ; ou M. B. a raison pour les peintures sur étoffe, et alors les fresques, tout comme les peintures sur étoffe, « reflètent le style dominant » à cette époque dans le reste de la Chine.

En reproduisant les opinions de M. B., j'ai déjà laissé entendre que je ne partageais pas le point de vue de M. Waley. Mais je voudrais reprendre maintenant ses arguments en plus grand détail.

Au point de vue du « style », M. Waley oppose les draperies « houleuses » de Wou Tao-tseu (première moitié du VIIIe siècle) à l'école plus ancienne de « Tchong-ta le Sogdien ». Ailleurs (p. 134), M. Waley, notant la différence de style entre une peinture japonaise copiée en 734 d'après un original qui pourrait être du VIe siècle, et les fragments d'une vie illustrée du Buddha rapportée de Touen-houang par Stein, suppose qu'entre les deux il faut placer « les découvertes de Tchong-ta le Sogdien, de Tchan Tseu-k'ien et de Yen Li-pen, avec au moins quelque écho de Wou Tao-tseu, de Tcheou Fang et de





Fig. 13 — Bahram Ier *Bichâpour*. Investiture, à cheval
Fig. 14 — Bahram II *Nakch-i-Bahram*. Hommage au roi trônant.







Fig 15. — Bahram II. *Nakch-i-Roustam* Hommage, roi trônant.
Fig 16. — Bahram II. *Bichâpour*. Triomphe arabe.



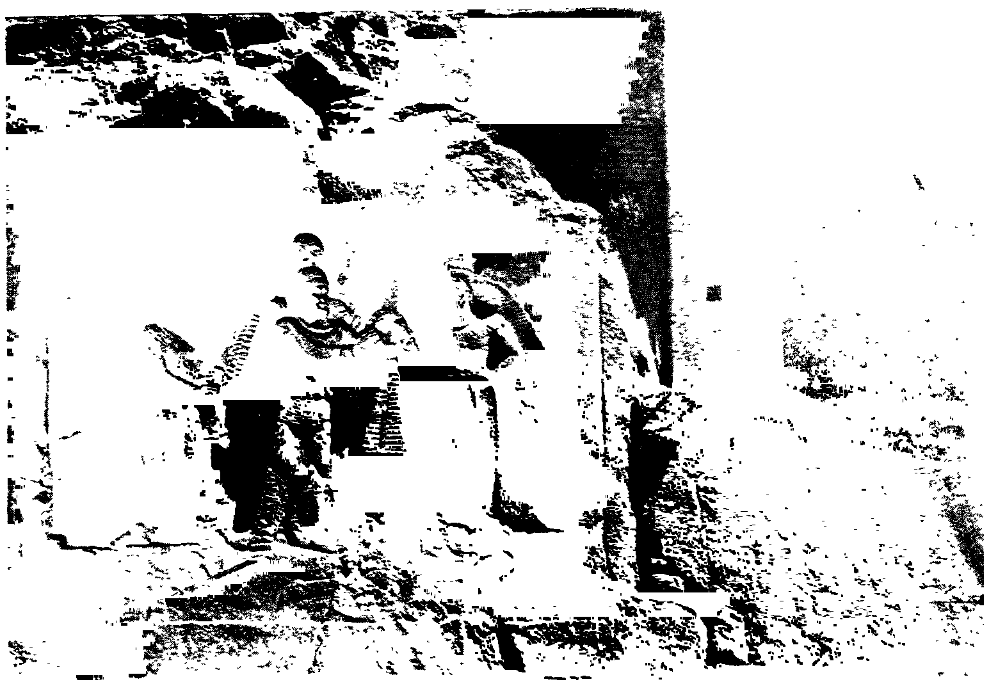


Fig. 21 — *Tak-i-boustân* Châpour II et Châpour III.
Fig. 22 — *Tak-i-boustân*. Adachir II. Investiture ; Mithra et Hormuzd.





Fig. 23. *Le Tak-i-boustân* Grande grotte, façade.
Fig. 24 *Le Tak-i boustân* Grande grotte, détail d'un pilastre.

Tchang Nan-pen » (1). Il semblerait donc que Ts'ao Tchong-ta occupât une place bien reconnue comme un rénovateur de la peinture chinoise, au moins de la peinture « septentrionale », et que son influence eût été assez grande pour durer à Touen-houang, par delà Yen Li-pen et les peintres du VII[e] siècle, par-delà Wou Tao-tseu et ceux du VIII[e], jusqu'au milieu du X[e] siècle. Le rôle de Ts'ao Tchong-ta peut avoir été important. Mais les faits connus autorisent-ils des conclusions d'une telle portée ? C'est ce que nous allons examiner.

Le plus ancien texte connu où il soit question de celui que M. Waley appelle « Tchong-ta le Sogdien », ou, à la chinoise, de 曹仲達 Ts'ao Tchong-ta, est le 貞觀公私畫史 *Tcheng-kouan kong-sseu houa-che* de 裴孝源 P'ei Hiao-yuan, dont la préface est de 639 (2). P'ei Hiao-yuan, dans son énumération des peintures qui faisaient partie de la collection impériale des Souei, nomme sept « rouleaux » (*kiuan*) qui étaient dus à Ts'ao Tchong-ta; c'étaient [*l'empereur*] *Chen-wou des Ts'i s'approchant de la balustrade* [*impériale*], *face à des guerriers à cheval* (齊神武臨軒對武騎圖), en deux rouleaux ; le *Portrait de Mou-jong Chao-tsong* (慕容紹宗像), en un rouleau ; une *Scène de chasse* (弋獵圖), en un rouleau ; un *Portrait de Hou-liu Ming-yue* (斛律明月象), un rouleau ; un *Portrait de Lou Sseu-tao* (盧思道像), en un rouleau ; des *Modèles de chevaux célèbres* (名馬樣), en un rouleau. En outre, dans la partie consacrée aux peintures murales des temples, P'ei Hiao-yuan note que, dans le 開業寺 K'ai-ye-sseu de la capitale supérieure (Si-ngan-fou), il y a des peintures murales de Ts'ao Tchong-ta, de 李雅 Li Ya, de 楊契丹 Yang K'i-tan et de 鄭法士 Tcheng Fa-che. L'opuscule de P'ei Hiao-yuan, du moins tel qu'il nous est parvenu, est une simple énumération d'œuvres ; il ne donne pas d'indications sur la personnalité de Ts'ao Tchong-ta, ni d'appréciation de son talent. Toutefois, l'indication des tableaux suffit à montrer que Ts'ao Tchong-ta vivait dans la Chine du Nord, tant à raison de la fresque qu'il aurait peinte à Si-ngan-fou que par suite des portraits qu'il avait exécutés. En effet, l'Empereur Chen-wou des Ts'i n'est autre que 高歡 Kao Houan, né en 496, véritable fondateur des Wei orientaux en 534 et leur maire du palais tout puissant jusqu'à sa mort en 547 ; son fils Kao Yang, ayant fondé la dynastie des Ts'i du Nord en 550, donna à Kao Houan le titre posthume d'empereur Chen-wou des Ts'i. Mou-jong Chao-tsong a vécu de 501 à 549 (*Wei chou*, 12, 6 v°; *Pei Ts'i chou*, 20, 4-5); il est mort noyé au service des Wei orientaux et a été l'objet d'honneurs posthumes à l'avènement de la dynastie des Ts'i du Nord en 550 (*Pei Ts'i chou*, 4, 4 v°). Hou-liu Ming-yue est le *tseu* de 斛律光 Hou-liu Kouang ; né en 515, il fut mis à mort par

(1) On remarquera qu'ici du moins, et un peu en désaccord avec sa théorie générale, M. Waley admet que l'influence des peintres chinois du milieu du VII[e] siècle et de tout le VIII[e] siècle s'est fait sentir à Touen-houang.

(2) J'ai consulté l'ouvrage dans l'édition du 畫苑 *Houa yuan* (ou 王氏書畫苑 *Wang-che chou-houa yuan*), Bibl. Nat., Coll. Pelliot II, 1338. Cf., sur l'ouvrage, la notice du *Sseu k'ou...*, 112, 4-6 ; les indications de Hirth, *Scraps*, 103-104, et de Giles, *Introd. to the history of Chin. pictorial art*, 78, parfois divergentes, ne sont ni suffisantes, ni très exactes ; la tradition de l'opuscule n'est pas des meilleures. Cf. aussi *T'oung Pao*, 1923, 227.

ordre impérial en 572 (*Pei Ts'i chou*, 8, 3 v°; 17, 2-4). Lou Sseu-tao a dû mourir vers 585, à 51 ans vrais (*Souei chou*, 57, 1-3) ; il avait eu sous les Ts'i du Nord une carrière très accidentée, et les vraisemblances sont pour que son portrait ait été fait soit en 559 ou très peu après quand il avait acquis une notoriété par son élégie funéraire de l'empereur Wen-siuan, soit après l'avènement des Souei en 581 au cas où Ts'ao Tchong-ta aurait vécu jusqu'à cette date. Les portraits de Kao Houan et de Mou-jong Chao-tsong étaient presque sûrement des portraits posthumes, faits après l'avènement des Ts'i du Nord en 550 ; celui de Hou-liu Kouang est vraisemblablement à placer entre 565, date à laquelle une fille de Hou-liu Kouang fut épousée par le prince héritier, et 572, date où Hou-liu Kouang fut mis à mort. Tous ces portraits nous prouvent, s'ils étaient authentiques comme on a lieu de le croire, que Ts'ao Tchong-ta était au service des Ts'i du Nord (550-577), et c'est ce qui nous est confirmé par les textes que je citerai plus loin. Mais il en résulte une difficulté pour la fresque que P'ei Hiao-yuan dit avoir été peinte par Ts'ao Tchong-ta dans le K'ai-ye-sseu de Si-ngan-fou. Depuis 534, il y avait rupture entre Si-ngan-fou, où régnèrent les Wei occidentaux, puis les Tcheou du Nord à partir de 557, et Lo-yang où régnaient les Wei orientaux, puis les Ts'i du Nord à partir de 550. L'unité ne fut refaite qu'en 577 au profit des Tcheou du Nord, remplacés par les Souei dès 581. Si donc Ts'ao Tchong-ta a peint une fresque au K'ai-ye-sseu, il faut que ce soit avant 534 ou après 577. Le même problème se posera pour une autre fresque que Tchang Yen-yuan paraît lui attribuer dans un autre temple de Si-ngan-fou ; j'y reviendrai bientôt.

A suivre strictement l'ordre chronologique, je devrais faire intervenir ici le 後畫錄 *Heou houa lou* du moine 彥悰 Yen-ts'ong ; il semblerait même que j'eusse dû le mettre en tête puisque, dans la recension actuelle (celle du *Tsin tai pi chou*), il est précédé d'une préface que l'auteur aurait écrite en 635 ; mais, à laisser même de côté les problèmes assez délicats que cet opuscule soulève et que j'examine dans un appendice du présent travail, le *Heou houa lou* actuel est tellement altéré que mieux vaut discuter ses informations sur Ts'ao Tchong ta en étudiant les passages du *Li-tai ming-houa ki* de 847 où ils sont cités.

Ts'ao Tchong-ta est nommé dans un troisième ouvrage presque contemporain des deux précédents, mais d'un tout autre caractère, le 集神州三寶感通錄 *Tsi Chen-tcheou san-pao kan-t'ong lou*, sorte de répertoire des miracles du bouddhisme chinois écrit en 664 par le moine 道宣 Tao-siuan (Nanjiô, n° 1484) ; Tao-siuan a vécu de 596 à 667. Le passage en question se trouve dans le récit du 37[e] « miracle » du chapitre 2 (*Tripiṭ.* de Tôkyô, 露, VII, 50 v.), relatif à l'image merveilleuse d'Amitābha (O-mi-t'o-fo) et des 50 bodhisattva. Jadis un « bodhisattva aux cinq pouvoirs surnaturels » du temple de 雞頭摩 Ki-t'eou-mo dans l'Inde alla trouver Amitābha dans son Paradis et lui dit que les vœux des êtres humains pour aller renaître dans la Terre Pure étaient débiles et impuissants faute d'une image d'Amitābha, et qu'il lui demandait d'en octroyer une. Amitābha le renvoya, lui promettant

de se manifester. Quand le « bodhisattva aux cinq pouvoirs surnaturels » fut de retour (à son temple), l'« image » était déjà arrivée. On voyait Amitābha entouré de 50 bodhisattva, tous assis sur des fleurs de lotus qui étaient placées sur les feuilles d'un arbre (ou de plusieurs arbres?). Le « bodhisattva aux cinq pouvoirs surnaturels » en profita pour dessiner Amitābha et les 50 bodhisattva sur des feuilles de ces arbres, et les répandit. Lorsque Ming-ti des Han eut son rêve, Kāśyapamātaṅga et autres vinrent à Lo-yang. Par la suite, le fils de la sœur aînée de Kāśyapamātaṅga se fit moine et parvint en ce pays-ci, apportant l'image merveilleuse, qu'il reproduisit par le dessin là où il se trouvait ; mais au bout de peu de temps, il retourna vers l'Ouest en emportant l'image dont les reproductions furent peu répandues en Chine. Les premiers Wei et les Tsin passèrent, il y eut en Chine des persécutions ; bref, la trace de l'image disparut à peu près complètement. Mais quand l'empereur Wen des Souei (581-604) favorisa la religion, le moine 明憲 Ming-hien obtint le présent exemplaire du maître de la Loi 道長 Tao-tchang des Ts'i du Nord, et le récit qu'il fit de son histoire concordait absolument avec la tradition. C'est pourquoi on copia cette image qui fut répandue par tout le territoire. « Il y avait alors un peintre (畫工 *houa-kong*) des Ts'i du Nord, 曹仲達 Ts'ao Tchong-Ta, qui était originairement un homme du royaume de 曹 Ts'ao. Excellant dans les couleurs (丹青 *tan-ts'ing*), il rendait à la perfection les sujets hindous (*fan*), et ses copies de l'image merveilleuse de l'Occident étaient prônées à la capitale et dans les bourgs. Aussi, à présent, la muraille des temples qui fait face droit au Sud est-elle toujours (peinte) exactement suivant son modèle. » Tao-siuan, qui indique parfois ses sources, est muet cette fois-ci. Par contre, le même texte est reproduit tout au long, en 668, dans le *Fa-yuan tchou-lin* (chap. 15 ; Tôkyô, 雨, VI, 12 v°), et cette fois avec une indication d'origine, le 西域傳記 *Si-yu tchouan-ki*, ou *Récits sur les pays d'Occident.* Nous n'en sommes guère plus avancés, car le *Si-yu tchouan-ki* est inconnu. Toutefois, quel qu'en soit l'auteur, il faut que l'ouvrage ait été écrit entre 600 environ (date la plus haute à laquelle on puisse penser pour la généralisation d'un type de décoration murale qui n'aurait commencé qu'en 581 au plus tôt) et 664 (date à laquelle le passage fut incorporé au *Tsi Chen-tcheou san-pao kan-t'ong lou*). On ne peut, à mon sens, songer au 西域傳 *Si-yu tchouan*, ou 西域志 *Si-yu tche*, ou 西域玄志 *Si-yu hiuan-tche*, en 10 chapitres, qui avait été rédigé sous les Souei par le premier Yen-ts'ong, celui qui est mort en 610, tant à raison du peu de temps que cette solution laisserait pour la généralisation d'habitudes iconographiques nouvelles que parce que le *Si-yu tchouan* de Yen-ts'ong paraît avoir été presque exclusivement une description géographique de l'Inde (1).

(1) Le titre même de *Si-yu tchouan-ki* n'est porté par aucun des ouvrages sur les pays d'Occident que Chavannes a énumérés dans *BEFEO*, III, 430-441. J'ai réuni de mon côté beaucoup de citations d'ouvrages anciens à titres plus ou moins analogues, mais il n'en est aucun qui, soit par sa date, soit par son contenu, puisse être invoqué ici avec quelque probabilité. Sur l'ouvrage du premier Yen-ts'ong, cf. Chavannes, dans *BEFEO*, III, 439 ; le titre de *Si-yu tchouan*

Nous avons évidemment affaire ici à une légende assez artificielle, et dont les développements pourraient bien être dûs à quelque faussaire chinois des environs de 580. Ki-t'eou-mo est une transcription ou adaptation assez ancienne qui, dans des conditions inconnues, en est venue à désigner le Kukkuṭārāma du Magadha ; si on l'a fait intervenir ici, alors qu'il s'agissait de substituer dans la faveur populaire le culte d'Amitābha à celui de Maitreya, c'est probablement pour profiter d'une confusion ; le Ki-t'eou-mo était en effet associé à la légende alors très populaire de Maitreya (1). Quant au « bodhisattva aux cinq pouvoirs surnaturels » (五通菩薩 *wou-t'ong p'ou-sa*), son nom semble avoir été frappé en Chine, et on ne le connaît qu'à propos de la présente histoire. Mais cette histoire a une variante. Tao-siuan a inséré, au chapitre 12 de son *Siu kao-seng tchouan*, une notice sur un autre moine des Souei appelé 慧海 Houei-hai ; dans la vie de ce moine, un rôle capital est joué par une image d'Amitābha (Wou-leang-cheou, au propre Amitāyur) qu'a apportée le moine 道詮 Tao-ts'iuan de 齊州 Ts'i-tcheou (2) en disant : « C'est le bodhisattva aux cinq pouvoirs surnaturels du temple de Ki-t'eou-mo de l'Inde, qui, s'étant rendu par la voie des airs dans le Paradis de là-bas, dessina ses traits. » Houei-hai copia l'image et s'éteignit peu après, en 609. Ainsi, dans cette seconde version, Amitābha n'envoie pas lui-même une image magique au Ki-t'eou-mo, mais le « bodhisattva aux cinq *abhijñā* » va faire son portrait dans le monde où il réside, tout comme une autre tradition, plus ancienne et plus répandue, voulait qu'on fût aller chercher au ciel les traits de Maitreya. Ainsi voilà attestée par un second texte qui, lui, ne doit pas venir du *Si yu tchouan ki*, la popularité à la fin du VIe siècle et au début du VIIe de cette histoire relative à l'image d'Amitābha. Le fils de la sœur de Kāśyapamātaṅga est une invention ingénieuse qu'on trouve ici,

---

se retrouve dans la préface du *Che-kia fang-tche* ; celui de *Si-yu tche* est donné au ch. 5 du *Ta t'ang nei tien lou*, et celui de *Si-yu hiuan-tche* au ch. 100 du *Fa-yuan tchou-lin* ; c'est la préface du *Che-kia fang-tche* qui nous renseigne le mieux sur le caractère de l'ouvrage. Il n'y aurait pas à s'arrêter, si l'identification avait paru vraisemblable par ailleurs, à la différence des titres employés par le *Fa-yuan tchou-lin* dans le chapitre 12 et dans le chapitre 100 ; le cas n'est pas unique, et par exemple le récit de voyage de Wang Hiuan-ts'ö est indiqué par le *Fa-yuan tchou-lin* sous des titres différents dans le corps de la compilation et au chapitre 100 (qui est essentiellement une bibliographie). J'ai admis que *Si-yu tchouan-ki* était un titre, sur la foi des habitudes du *Fa-yuan tchou-lin*, mais il n'est pas absolument exclu qu'il faille entendre ce soi-disant titre par « [tel est] ce qu'on rapporte dans les pays d'Occident » et que la seule source du *Fa-yuan tchou-lin* soit l'ouvrage même de Tao-siuan.

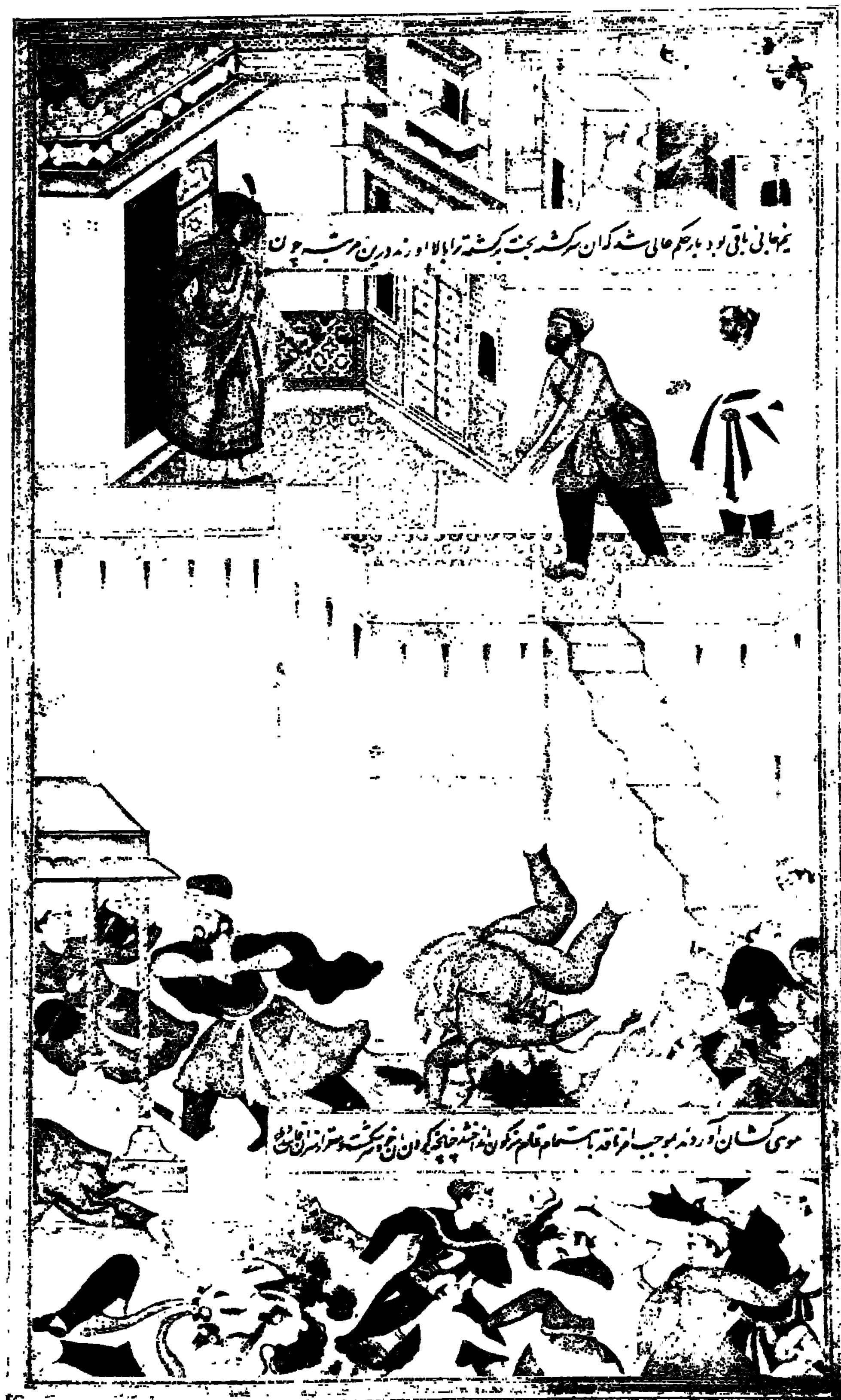
(1) Cf. *BEFEO*, XI, 445, 449, 456. 雞頭 Ki-t'eou (* Kiei-d'əu), 雞頭末 Ki-t'eou-mo (* Kiei-d'əu-muât) et 翅頭末 K'i-t'eou-mo (* G'iə-d'äu-muât), avec la traduction 妙幢 *miao-tch'ouang*, représentent des transcriptions prâcrites (* Kedu, *Kedumat[1]) de Ketu et Ketumatī. Pour l'équivalence au Kukkuṭārāma, cf. Tôkyô, 藏 X, 3 recto (雞頭末寺), correspondant à *Divyāvadāna*, p. 375. L'assimilation vient peut-être seulement de ce que le mot *ki*, « coq », entrait dans la transcription usuelle du nom très populaire de la Ville de Ketumant dans la légende de Maitreya et que Kukkuṭārāma signifie le « Monastère du Coq ».

(2) Ts'i-tcheou correspond à l'actuelle sous-préfecture de Li-tch'eng au Chan-tong ; l'histoire est citée, d'après Tao-siuan, dans le chapitre 15 du *Fa-yuan tchou-lin*, et là le nom du moine de Ts'i-tcheou est écrit 道銓 Tao-ts'iuan.





Fig. 25. — *Le Tak-i-boustân.* Eléphants
Fig. 26. — *Le Tak-i-boustân* Cerfs (la partie de droite est en réalité en bas).



Exécution d'Adham Khan en présence d'Akbar

je crois bien, pour la première et la dernière fois. Qu'on parte du moine Ming-hien de la première légende ou du moine Tao-ts'iuan de la seconde, la seule signification qu'on puisse donner au récit est qu'à partir de la fin du VIe siècle, le culte d'Amitābha tendait à se généraliser et que ses zélateurs ont voulu assurer son autorité en prêtant une origine surnaturelle au type le plus répandu de ses images. Il est par ailleurs exact que l'empereur Wen des Souei s'est montré un protecteur libéral du bouddhisme et a restauré beaucoup de monastères ruinés par les troubles et les mesures de proscription ; cette rénovation a pu faciliter la diffusion de doctrines nouvelles. Notons cependant que le développement du culte d'Amitābha ne paraît pas avoir été si rapide. L'auteur du *Si-yu tchouan-ki* dit que la scène d'Amitābha se trouvait de son temps à une place d'honneur dans tous les monastères ; ceci ne dut guère être vrai qu'à partir du milieu du VIIe siècle, et en fait, ce n'est qu'en 647 qu'on trouve à Long-men la première des statues datées d'Amitābha, alors qu'il y en a plus de 60 dans le demi-siècle qui suit (1). Tout compte fait, je pense que la source à laquelle Tao-siuan et le *Fa-yuan tchou-lin* ont puisé pour la légende où l'image est apportée par Ming-hien n'est guère antérieure au milieu du VIIe siècle.

Dans les deux versions de la légende, ce qu'il faut retenir au point de vue iconographique, c'est la représentation, par la peinture, de Paradis d'Amitābha ; la mention, outre Amitābha, des 50 bodhisattva assis sur des fleurs de lotus est caractéristique du sujet. De plus, c'est à propos de cette représentation du Paradis d'Amitābha que Ts'ao Tchong-ta est mis en cause. Il va sans dire que la partie du récit qui fait apporter l'image d'Amitābha en Chine par le neveu inconnu du Kāśyapamātaṅga légendaire ne soutient pas l'examen un seul instant ; nous devons prendre les faits à la chute des Ts'i du Nord en 577, ou plutôt à l'avènement des Souei en 581. Je n'ai retrouvé jusqu'ici nulle part ailleurs les noms de Tao-tchang des Ts'i du Nord et de Ming-hien des Souei. Quant à Ts'ao Tchong-ta, le texte implique que, sujet des Ts'i du Nord, il ait encore travaillé un certain temps sous les Souei à partir de 581 ; on a vu plus haut que ce n'est qu'avant 534 ou après 577 que Ts'ao Tchong-ta a pu exécuter les fresques qu'on lui prêtait à Si-ngan-fou. Puisqu'il a encore travaillé sous les Souei après 581, et qu'on l'associe d'ailleurs à l'iconographie d'Amitābha, il est certain que l'exécution éventuelle de ces fresques se place après 577.

Le texte donne d'autres renseignements intéressants sur Ts'ao Tchong-ta. On notera que, tout en louant ses qualités de coloriste (2), le récit le qualifie simplement de 畫工 *houa-kong*, « artisan en peinture », ce qui n'a en chi-

(1) Cf. Chavannes, *Mission archéologique*, p. 544.

(2) Nos interprétations des termes d'art chinois souffrent souvent du vague avec lequel beaucoup de ces termes s'emploient. Le mot *houa* signifie dessin aussi bien que peinture ; ce sont les arts graphiques en général ; *tan-ts'ing*, « rouge-cinabre et bleu-vert », désigne au contraire la peinture proprement dite par le nom des deux couleurs qui étaient le plus anciennement à la base de la peinture chinoise ; c'est par exemple le terme qui est employé dans le *Tsin chou* pour dire que Kou K'ai-tche était bon peintre. Il ne faudrait donc pas trop forcer l'équivalence de « coloriste » que j'ai adoptée ici.

nois rien de péjoratif, mais n'implique pas un homme cultivé, lettré en même temps qu'artiste, et ayant ou pouvant avoir, en dehors de l'art, un certain rang dans le mandarinat de cour. Mais surtout, on nous apprend que Ts'ao Tchong-ta était « originairement » un homme du royaume de 曹 Ts'ao. Le même renseignement, recueilli dans des ouvrages plus tardifs, a déjà passé dans les travaux européens avec Hirth et avec M. Waley. Hirth, tout en sachant que le 曹 Ts'ao était en Sogdiane, a eu l'idée assez étrange de supposer une faute pour 漕 Ts'ao, où il voit le Ki-pin qui serait selon lui la région de Caboul, afin de rapprocher de l'Inde ce peintre qui peignait des sujets hindous ; l'hypothèse, qui ne repose sur rien, est à abandonner (1). M. Waley (*Introd.*, p. 86), s'en tenant sagement au 曹 Ts'ao du texte, a rappelé que c'était là sous les Souei le nom de ce qui fut le « Ts'ao occidental » sous les T'ang, c'est-à-dire Iṣtikhan dans la vallée du Zarafṣan, au sud de la rivière (2). D'autre part, si Ts'ao est bien le pays d'origine de Ts'ao Tchong-ta, il devient évident que le peintre a été nommé, comme il arrive souvent, d'après son pays d'origine ; et c'est pourquoi M. Waley l'appelle à plusieurs reprises « Tchong-ta le Sogdien ».

En apparence, tout ceci est fort satisfaisant, mais en apparence seulement. Si Ts'ao Tchong-ta a été nommé d'après le pays de Ts'ao, ce ne fut évidemment pas sous les Souei, quand il était vieux, ni même sous les Ts'i du Nord, quand il était largement adulte et peignait pour la Cour ; il faut que ce soit encore sous les Wei orientaux, entre 434 et 450, et la solution n'est possible que si le nom du pays de Ts'ao était connu en Chine dès ce moment-là. Or il faut bien reconnaître qu'on ne nous a montré jusqu'ici aucun texte mentionnant le pays de Ts'ao avant les Souei, et que la première ambassade envoyée par ce pays paraît être celle de 615 (3). Sans doute un pays peut être connu sous un nom déterminé avant que les histoires officielles enregistrent ce nom, et d'autre part, nous n'avons pas de notices consacrées aux pays d'occident dans les histoires dynastiques du Nord en dehors d'un chapitre général du *Pei che* (celui du *Wei chou* est perdu et remplacé au moyen de celui du *Pei che*) ; mais la nomenclature chinoise des états de Sogdiane au v[e] siècle et au début du VI[e] n'en est pas moins riche et assez bien connue ; il est grave que le nom du pays de Ts'ao ne paraisse pas y figurer. Nous devons rechercher si d'autres textes que l'histoire légendaire de l'image d'Amitābha parlent de l'origine « sogdienne » de Ts'ao Tchong-ta. Et si l'auteur de notre récit, écrivant vraisemblablement vers le milieu du VII[e] siècle, un demi-siècle après les événements, a pu se tromper sur ce point, nous ne devrons également accepter ses

(1) Cf. Hirth, *Fremde Einflüsse in der chines. Kunst*, Munich et Leipzig, 1896, in-8, pp. 32-33 ; *Scraps*, 62-63. D'ailleurs c'est par erreur que le *Sin T'ang chou* identifie le Ki-pin au royaume de 漕 Ts'ao des Souei. Chavannes (*Doc. sur les Tou-kiue occidentaux*, p. 130) s'est aperçu de cette erreur, mais la note par laquelle il a tenté de l'expliquer repose à son tour sur une mauvaise identification du Ki-pin des Han.

(2) Cf. Chavannes, *Doc. sur les Tou-kiue occidentaux*, p. 139.

(3) Cf. Chavannes, *ibid.*, où on a la date plus vague de 605-616 ; mais la date de 615 est fournie par les *pen-ki* du *Souei chou*, 4, 4 v°.

autres affirmations quant au rôle joué alors par Ts'ao Tchong-ta que sous bénéfice d'inventaire.

Nous arrivons ainsi au principal répertoire que nous ayons pour l'histoire de la peinture chinoise depuis les origines jusqu'au milieu des T'ang, le 歷代名畫記 *Li-tai ming-houa ki* de 張彥遠 Tchang Yen-yuan, achevé en 847. Voici la notice que Tchang Yen-yuan (8, 42ro) consacre à Ts'ao Tchong-ta « des Ts'i du Nord » : « Ts'ao Tchong-ta était originairement un homme du pays de Ts'ao. Sous les Ts'i du Nord, il fut extrêmement réputé pour son habileté ; il avait [surtout] du talent pour peindre les images hindoues (*fan*). Dans le mandarinat, il parvint au rang de 朝散大夫 *tch'ao-san-ta-fou*. [*Note du texte*] : *Le Maitre du vinaya* [*Tao-*] *siuan de la dynastie régnante a composé le* San-pao kan-t'ong ki *où il a exposé complètement la facon merveilleuse dont* [*Ts'ao*] *Tchong-ta peignait les Buddha* (1) ; [*ces peintures*] *ont beaucoup d'effets surnaturels.* Le moine [Yen-] ts'ong dit : « Ts'ao [Tchong-ta] a eu pour maître Yuan ; la glace est plus froide que l'eau. Pour les images des Buddha des pays étrangers, il n'eut pas de rival en son temps. » [*Note du texte* :] *Les portraits de Lou Sseu-tao, de Hou-liu Ming-yue, de Mou-jong Chao-tsong, un Tableau de chasse,* [*un Tableau de*] *l'Empereur Wcu des Ts'i s'approchant de la balustrade face à des guerriers à cheval, un Tableau de chevaux célèbres circulent dans le monde.* »

De quels éléments cette notice est-elle composée? L'indication sur le pays de Ts'ao était dans le passage de Tao-siuan que Tchang Yen-yuan a connu puisqu'il va le citer ensuite ; de même celle des Ts'i du Nord ; de même celle sur le talent pour peindre les images hindoues. Le rang mandarinal de *tch'ao-san-ta-fou* est, comme on le verra bientôt, une indication du *Heou houa lou* de Yen-ts'ong. Le texte visé de Tao-siuan est celui-là même que j'ai traduit un peu plus haut. Le jugement de Yen-ts'ong est naturellement pris au *Heou houa lou*. La liste des tableaux est copiée du *Tch:ng-kouan kong-sseu houa-che* de 639. Bref, il n'y a rien de personnel dans cette notice ; pour Tchang Yen-yuan, en 847, Ts'ao Tchong-ta n'était plus qu'un nom, et notre auteur a mis bout à bout les textes où ce nom apparaissait sans trop se soucier de leur autorité ni se demander s'ils étaient conciliables en tous leurs détails.

Dans ce texte de Tchang Yen-yuan, la partie qui reste à discuter, puisque je l'avais remise jusqu'ici, est celle qui provient du *Heou houa lou*. La rédaction du *Heou houa lou* actuel est assez différente ; la voici : « Le *tch'ao-san-ta-fou* des Ts'i septentrionaux Ts'ao Tchong-ta. Comme maître, il s'appuya sur 周研 Tcheou Yen. Pour les bambous, les arbres, les montagnes et les eaux, pour les images de Buddha des pays étrangers, il n'eut pas de rival en son temps (2). » Les divergences, on le voit, portent sur les deux premiers

(1) C'est de ce passage, mal compris, qu'est née l'information de Giles, *Introd. to the Hist. of Chin. pictorial Art*[2], 34, selon laquelle Ts'ao Tchong-ta fut aussi un écrivain « qui a publié un traité sur l'influence de la Trinité bouddhique » ; l'écrivain est en réalité Tao-siuan.

(2) Voici les deux rédactions du texte de Yen-ts'ong ; 1° (dans la citation du *Li-tai ming-houa ki*) 曹師於袁、冰寒於水、外國佛像亡競於時 2° (*Heou houa lou* actuel) 師依周研、竹樹山水外國佛像無競於時。

membres de phrase ; là, les seuls points communs entre les deux états du texte sont que le premier membre de phrase nomme un maître de Ts'ao Tchong-ta (mais qui n'est pas le même dans les deux rédactions), et que le second membre de phrase se termine par *chouei*, « eau », dans les deux cas.

M. Waley, qui n'a prêté attention pour ce passage de Yen-ts'ong qu'au texte du *Li-tai ming-houa ki*, a dit en note (p. 86) que ce « Yuan » pouvait être 袁子昂 Yuan Tseu-ngang, mais, dans le texte, il fait état d'un autre passage du *Li-tai ming-houa ki* (2, 2 v°) où, selon lui, le maître de Ts'ao Tchong-ta est appelé 袁勝 Yuan Cheng. En tout état de cause, «Yuan Cheng» doit disparaître. Dans cet autre passage du *Li-tai ming-houa ki*, où Tchang Yen-yuan retrace la transmission de la peinture de maître à élève, il est dit seulement que « Ts'ao Tchong-ta eut pour maître Yuan », et une note du texte ajoute que « Yuan l'emportait sur Ts'ao » (袁勝 [*cheng*] 曹) ; il n'est pas question d'un « Yuan Cheng », et le Yuan, maître de Ts'ao, est évidemment pour Tchang Yen-yuan le 袁昂 Yuan Ngang des Leang qu'il a nommé quelques lignes plus haut. Ce passage du chapitre 2 ajoute-t-il rien à celui du chapitre 8, ou Tchang Yen-yuan emprunte-t-il encore simplement à la notice de Yen-ts'ong ? Le cas est assez délicat. Quand Tchang Yen-yuan dit que Ts'ao Tchong-ta eut pour maître Yuan, il peut copier Yen-ts'ong, puisque telle était la leçon de son manuscrit du *Heou houa lou*. Mais il ajoute que « Yuan l'emportait sur Ts'ao », autrement dit que Yuan Ngang fut un meilleur peintre que son élève Ts'ao Tchong-ta ; or le jugement de Yen-ts'ong (tel du moins qu'on le trouve aujourd'hui dans le *Li-tai ming-houa ki*), après avoir dit que Ts'ao Tchong-ta fut l'élève de Yuan, continue par la remarque que « la glace est plus froide que l'eau », et c'est là une vieille formule chinoise pour parler d'un disciple qui a dépassé son maître (1). Ts'ao Tchong-ta est donc déclaré inférieur à Yuan dans le chapitre 2 de Tchang Yen-yuan, mais supérieur dans le chapitre 8.

Par ailleurs qui est ce Yuan Ngang qui, d'après le chapitre 2 de Tchang Yen-yuan et aussi d'après la recension du texte de Yen-ts'ong que Tchang Yen-yuan donne au chapitre 8, aurait été le maître de Ts'ao Tchong-ta ? M. Waley l'appelle 袁子昂 Yuan Tseu-ngang, et je crois qu'il a raison ; mais cette fois encore nous nous heurtons à des difficultés. Dans son chapitre 7, 10 v°, Tchang Yen-yuan identifie le Yuan dont Yen-ts'ong aurait parlé à propos de Ts'ao Tchong-ta, celui à qui Yen-ts'ong a consacré en outre une notice, à 袁昂 Yuan Ngang, *tseu* 千里 Ts'ien-li, des Leang, personnage connu dont la biographie se trouve au chapitre 31 du *Leang chou* ; et de même au chapitre 1, 15 r°, et au chapitre 2, 2 r° et v°, Tchang Yen-yuan mentionne le peintre Yuan Ngang, « des Leang ». Si Tchang Yen-yuan a pesé les conséquences de ses identifications, cela revient donc à dire que Ts'ao Tchong-ta, que nous trouvons peintre à la cour des Ts'i du Nord, avait

(1) La formule complète est « La glace est produite par l'eau et est plus froide que l'eau » ; d'un emploi assez fréquent, elle doit déjà se trouver dans *Siun tseu*, mais je ne l'y ai pas recherchée.

étudié d'abord auprès d'un peintre d'une dynastie méridionale. Mais il paraît plus que douteux que le Yuan Ngang des Leang puisse entrer en ligne de compte ; ce personnage, né en 461 et mort presque octogénaire en 540, a eu une carrière exclusivement administrative, et quand Tchang Yen-yuan, lui ayant consacré une courte notice biographique où on lit entre autres qu'il était « fort bon peintre » (頗善畫), renvoie pour le tout au *Leang chou*, il a en réalité ajouté à sa source ; le *Leang chou*, à qui sont empruntés tous les autres éléments de la notice, est muet sur les prétendus talents artistiques de Yuan Ngang, et il en est de même du *Nan che*, 26, 6-8. Le *Siu houa-p'in* de Yao Tsouei, qui a dû être écrit un peu avant 552 et porte principalement sur des artistes des Leang, ne nomme pas Yuan Ngang ; ce silence est incompréhensible au cas où Yuan Ngang, qui était mort peu auparavant après avoir atteint aux plus hautes charges, eût été peintre réellement (1).

L'identification adoptée par Tchang Yen-yuan paraît bien ne reposer que sur la ressemblance de deux noms. La notice de Yen-ts'ong qui, selon Tchang Yen-yuan, concerne le Yuan Ngang connu des Leang, est donnée dans le *Heou houa lou* actuel comme visant 袁子昂 Yuan Tseu-ngang des Tcheou, c'est-à-dire de la dynastie du Nord qui remplaça les Wei occidentaux à Si-ngan-fou en 556 et dura jusqu'au début de 581 ; la même forme Yuan Tseu ngang est donnée dans le soi-disant 續畫品錄 *Siu houa-p'in lou* de 李思眞 Li Sseu-tchen. Et il est bien entendu que la tradition du *Heou houa lou* est mauvaise, et que le *Siu houa-p'in lou* actuel n'est pas l'ouvrage complet de Li Sseu-tchen qu'a connu Tchang Yen-yuan, encore qu'il puisse être la liste de noms qui l'ouvrait et qui circulait déjà à part avant le milieu du IXe siècle (2). Mais ces indications, dans le cas présent, peuvent être appuyées par d'autres arguments. C'est ainsi que le texte de Yen-ts'ong, que Tchang Yen-yuan rapporte à Yuan Ngang et le *Heou houa lou* actuel à Yuan Tseu-ngang, dit que Yuan a eu pour maître 鄭 Tcheng ; dans son chapitre 2,

(1) Il y a au moins un autre cas où Tchang Yen-yuan a ajouté indûment ce même membre de phrase en citant une histoire dynastique qui ne la contenait pas ; c'est celui de Tchao K'i des Han postérieurs, commentateur connu de Mencius, qui, depuis l'interpolation de Tchang Yen-yuan, a passé pour un des premiers grands peintres chinois (cf. *T'oung Pao*, 1923, 222-223). Sur la date du *Siu houa-p'in*, cf. *T'oung Pao*, 1923, 239. En ce qui concerne Yuan Ngang, l'erreur de Tchang Yen-yuan a été facilitée par le fait que, si Yuan Ngang ne fut pas peintre, du moins était-il un lettré dont un court recueil de *Jugements sur les calligraphes* (*Chou p'ing*), daté de 523, nous a été conservé dans le chapitre 2 du *Fa-chou yao-lou* de Tchang Yen-yuan.

(2) En disant dans le *T'oung Pao* de 1923, p. 222, que le *Siu houa-p'in lou* actuel avait été probablement fabriqué sous les Ming, j'estime aujourd'hui avoir trop accordé à l'autorité des commissaires de K'ien-long. Nous pourrions très bien avoir là la liste que Tchou King-hiuan mentionne un peu avant le milieu du VIIIe siècle dans son *T'ang-tch'ao ming-houa lou*, et en tout cas celle qui était connue au temps des Song. Tchang Yen-yuan place « Yuan Ngang » au « deuxième degré supérieur » (中品上), et le *Siu houa-p'in lou* actuel fait de même pour Yuan Tseu-ngang. Il s'agit sûrement du même peintre, et on peut supposer que Tchang Yen-yuan a emprunté l'indication à Li Sseu-tchen ; mais je n'oserais faire état de cet argument en faveur de l'authenticité du *Siu houa-p'in lou* actuel, car on ne voit pas bien pourquoi Tchang Yen-yuan n'aurait pas reproduit de même, après le nom de Ts'ao Tchong-ta, l'indication du « deuxième degré supérieur » que l'actuel *Siu houa p'in lou* donne également.

2 r°, Tchang Yen-yuan a gardé cette indication pour Yuan Ngang des Leang, tout en lui prêtant arbitrairement encore d'autres maîtres. Mais pas plus Tchang Yen-yuan que les autres historiens de la peinture chinoise ne connaissent un peintre de nom de famille Tcheng qui ait pu servir de maître à un peintre né en 461 ; Tcheng, « maître Tcheng », désigne normalement pour eux 鄭法士 Tcheng Fa-che. Il est vrai que le *Li-tai ming-houa ki* met Tcheng Fa-che sous les Souei (581-618), ce qui rendrait en apparence difficile de le donner pour maître à un peintre des Tcheou (556-581) ; mais précisément le *Heou houa lou* actuel qualifie Tcheng Fa-che de « *tchong-ta-fou* des Tcheou », et d'ailleurs la notice du *Li-tai ming-houa ki* est d'accord pour admettre que Tcheng Fa-che atteignit à de hautes charges sous les Tcheou avant d'entrer au service des Souei. Bien plus, le *Li-tai ming-houa ki* lui-même (8,6 r°) nomme expressément Yuan Ngang, mort en 540, parmi les élèves du Tcheng Fa-che de la seconde moitié du VIe siècle !

En outre, il se trouve que le nom de Yuan Tseu-ngang est fourni par deux autres textes : le *Tcheng-kouan kong-sseu houa-che* de 639 signale une peinture de « Yuan Tseu-ngang » au 恩覺寺 Ngen-kio-sseu de Lo-yang ; et Tchang Yen-yuan lui-même, dans sa description des peintures murales des deux capitales, note (3,20 r°) la présence à Si-ngan-fou, dans un temple 空觀寺 K'ong-kouan-sseu qui remonte aux Tcheou, de peintures de « Yuan Tseu-ngang » (1). Nous ne devons donc pas hésiter plus longtemps ; Tchang Yen-yuan s'est trompé, et il a confondu Yuan Ngang, haut fonctionnaire des Leang qui sont une dynastie méridionale de la première moitié du VIe siècle, avec Yuan Tseu-ngang, peintre des Tcheou qui régnaient sur la Chine du Nord dans le troisième quart du même siècle.

Ainsi c'est un Yuan Tseu-ngang, des Tcheou, qui aurait été, d'après le *Heou houa lou* tel que l'a connu Tchang Yen-yuan, le maître de Ts'ao Tchong-ta des Ts'i du Nord, et ce Yuan Tseu-ngang aurait été lui-même l'élève de Tcheng Fa-che, peintre et fonctionnaire connu des Tcheou du Nord, dont l'activité officielle se poursuit après 581 sous les Souei ; une telle chronologie n'est pas impossible, mais ne laisse pas de surprendre. C'est ce Yuan Tseu-ngang que le texte de Yen-ts'ong, selon Tchang Yen-yuan, dit inférieur à son disciple Ts'ao Tch'ong-ta ; et Tchang Yen-yuan ne fait à ce sujet aucune remarque, bien qu'ailleurs dans son ouvrage il mette Yuan, maître de Ts'ao Tchong-ta, au-dessus de Ts'ao Tchong-ta. La confusion commise par Tchang Yen-yuan entre le Yuan Ngang des Leang et le Yuan Tseu-ngang des Tcheou laisse

(1) Toutefois, contrairement à ce qu'il a fait dans d'autres cas, Tchang Yen-yuan n'a pas rappelé, à propos des peintures de Lo-yang, l'autre fresque de Yuan Tseu-ngang indiquée par P'ei Hiao-yuan et qui n'existait vraisemblablement plus au milieu du IXe siècle, même avant les persécutions de 845. Il va sans dire que Yuan Ngang, l'homme d'État des Leang, ne peut être pour rien dans l'exécution de ces fresques, car Si-ngan-fou et Lo-yang étaient aux mains de dynasties ennemies des Leang. Pour Yuan Tseu-ngang lui-même, peintre des Tcheou, s'il a pu exécuter une peinture murale à Si-ngan-fou à un moment quelconque du VIe siècle, il n'a guère pu faire de même à Lo-yang qu'avant la division des Wei en 534 ou après la chute des Ts'i du Nord en 577.

subsister entière la contradiction entre les passages des chapitres 2 et 8 du *Li-tai ming-houa ki*. Entre les hypothèses qui s'offrent à l'esprit, la moins improbable est que Tchang Yen-yuan ait écrit originairement dans le chapitre 2 non pas « Yuan l'emporte sur Ts'ao », mais « Ts'ao l'emporte sur Yuan », et que l'interversion des noms soit due à un copiste influencé par la notoriété de Yuan Ngang que Tchang Yen-yuan avait substitué à tort à Yuan Tseu-ngang. En ce cas, l'opinion de Tchang Yen-yuan ne serait que la traduction en langage ordinaire de la métaphore de « la glace plus froide que l'eau » employée dans le texte de Yen-ts'ong que Tchang Yen-yuan a connu (1).

(La fin au prochain numéro). Paul PELLIOT.

(1) On pourrait aussi supposer à la rigueur que la comparaison de la glace et de l'eau, qui ne se trouve pas dans le *Heou houa lou* actuel, n'était pas non plus dans le texte cité par Tchang Yen-yuan, et y a été introduite postérieurement à Tchang Yen-yuan ; on éviterait ainsi la contradiction entre le chapitre 2 et le chapitre 8. Mais le cas du *Heou houa lou* actuel ne prouve pas beaucoup pour le présent passage, car la comparaison de la glace et de l'eau pourrait être liée à la mention du maître Yuan que le *Heou houa lou* actuel ne donne pas, et au fond je la tiens pour partie du texte primitif, même si le nom du maître est changé. Correction pour correction, celle que je propose est d'ailleurs plus simple. Elle a en outre l'avantage de ne pas prêter à Tchang Yen-yuan, sur Ts'ao Tchong-ta, un jugement original que rien ne montre qu'il ait eu.

CONSIDÉRATIONS SUR L'ART HINDO-JAVANAIS

Ce que nous présente l'art hindo-javanais est d'un tout autre caractère que ce que nous voyons, par exemple, chez les Dayaks de Bornéo, et, comme on le sait, la différence s'explique ainsi : les Dayaks n'ont pas eu de très sensible influence extérieure, ils sont restés ce qu'ils étaient, alors que sur Java a passé le grand courant de la culture hindoue. L'île de Java ainsi que certaines régions de l'Asie orientale furent colonisées par les Hindous qui apportèrent avec eux beaucoup d'éléments intellectuels et un art supérieur ; et nous assistons au phénomène qui peut survenir en art, lorsque — dans le cas particulier — les colporteurs de l'hindouisme, ses agents migrateurs, tout en n'étant plus purement hindous, deviennent les participants d'une culture mixte, dans laquelle les éléments hindous et indonésiens ont fusionné. L'histoire, prise comme une sorte de synthèse de cette culture, avec l'évolution qu'elle a suivie, est indispensable, dans un certain sens, pour nous aider à apprécier cet art. Je dois ici une explication, car la formule sous laquelle je traite ce sujet « l'art expliqué par son milieu » a soulevé quelques malentendus.

On a cru que notre intention était de vouloir expliquer le phénomène de l'art, par ce fait qu'à un moment donné apparaissait une certaine force d'habileté, d'adresse, de technique dont la résultante aboutissait à ce que l'on nomme trop communément l'« art » ; on a cru que nous nous imaginions pouvoir discuter et indiquer pourquoi et comment l'art prend naissance, comme si nous étions dans le secret des créateurs d'œuvres de génie et dans le secret de leur vie. Cette opinion me paraît dépourvue de sens. Dans notre propre milieu, que nous connaissons pourtant, ou du moins que nous pouvons connaître, ne reste-t-il pas toujours le mystère de savoir pourquoi et comment une œuvre devient une œuvre d'art ? Et malgré cela nous croirions pouvoir approcher d'un art exotique, si loin de nous sous tant de rapports ? On ne peut supposer qu'un professeur d'histoire de l'art reste ainsi en dehors de la vérité et s'arrête à une telle notion fausse.

Voulons-nous dire par cette formule, que l'art n'est intéressant que si l'on connaît le cadre, le milieu auxquels il appartient ? Cela non plus ne me paraît pas soutenable. N'est-il pas arrivé à celui qui possède tant soit peu ce que l'on appelle le sens artistique, d'être pris tout à coup, soit dans un musée,

soit dans une collection particulière, par la beauté d'une œuvre dont il ignore et le sujet et la provenance? C'est donc bien uniquement par elle-même que l'œuvre a parlé, et elle l'a fait suffisamment, clairement au point de vue art. Certains peuvent trouver regrettable cet étrange et inexplicable phénomène, mais il n'en reste pas moins indéniable.

Une autre question se pose alors, celle de savoir si cette émotion esthétique provoquée par l'expression de l'œuvre est la seule chose que l'on puisse et doive lui demander. Nous insistons avant tout sur *l'œuvre d'art,* laissant de côté pour le moment ce qui peut avoir une valeur éventuelle comme document scientifique pour l'histoire de la civilisation. L'effet esthétique est, pour certaines personnes, l'unique et la suprême chose qu'elles attendent d'une pièce d'art, et la conséquence naturelle de cette opinion, c'est qu'elles voient de préférence une œuvre détachée de son cadre d'origine, et qu'elles veulent ignorer toute connaissance du rôle et de l'importance de son milieu, cette connaissance, ce cadre, ce milieu, étant, suivant leur opinion, plus embarrassants qu'instructifs en ce qui concerne la pure valeur esthétique d'une œuvre d'art. Chacun a le droit d'avoir une telle compréhension et ceux qui voudraient l'interdire seraient aussi fous que ceux qui voudraient l'imposer.

Mais on peut à cela opposer une autre manière de voir. En plus de l'émo. tion purement esthétique, on peut demander autre chose à une œuvre d'art ; on peut penser que l'effet sera d'autant plus profond que l'on pourra s'identifier plus complètement à l'œuvre qu'a voulu réaliser l'artiste créateur. Nous savons une chose certaine pour l'Orient, c'est que jamais l'artiste ne crée dans le but unique de faire une belle chose. On méconnaît donc son intention en ne voulant voir que la beauté, en supprimant volontairement ce qui était pour lui la chose essentielle, non seulement pour lui mais pour tous ceux qui l'entouraient, et en ne tenant pas compte de leur tout premier sentiment pour la divinité qui inspirait un être humain au point de lui faire créer une œuvre d'art.

Pour celui qui envisage les choses à ce point de vue, l'effet exclusivement esthétique, même dans toute sa pureté, n'est donc qu'un sentiment incomplet. Ne peuvent apprécier entièrement une œuvre avec toutes ses qualités, que ceux qui s'identifient aux pensées, aux désirs, aux émotions de l'artiste, que guide et qu'inspire une force supérieure. Encore une fois, nous laissons de côté toute valeur ethnographique et scientifique et même toute compréhension intellectuelle d'une œuvre d'art dans le sens de savoir, par exemple, que la statue de tel dieu doit avoir huit bras, alors que tel autre n'en a que quatre, de même que si l'objet tenu dans les mains est remplacé par un autre, nous devons modifier le nom et l'étiquette de cette statue. Non, en quelques mots, voici notre pensée : l'appréciation d'une œuvre d'art, l'émotion qu'elle éveille sont d'autant plus profondes et plus complètes que l'on a *senti,* plus encore que *compris* tout ce que l'artiste a mis dans son œuvre, ce qu'il a dû y mettre sous une influence supérieure et que les témoins y ont trouvé.

C'est donc le rôle de l'historien d'art d'expliquer une œuvre dans son milieu ; mais il a un autre rôle encore qui consiste à donner à une œuvre sa

place et son utilisation comme document scientifique. L'historien ne peut expliquer comment et pourquoi l'art apparaît à un certain moment, pas plus qu'il ne peut affirmer que l'objet dont il parle est beau ou laid, car cela reviendrait à l'analyse des raisons pour lesquelles l'historien *trouve* cela beau ou laid, ce qui est en général la chose de moindre importance. Mais ce qu'il fait et ce qu'il doit faire, c'est de montrer pourquoi, suivant le lieu, le temps, les circonstances, l'interprétation générale (et pour l'Orient l'interprétation religieuse), l'intention de l'artiste est de fixer précisément tels symboles, telles formes et non d'autres, pourquoi il s'exprime ainsi, pourquoi la modification d'un des éléments nécessaires entraîne-t-elle la transformation du sujet. Mais, ainsi formulé, cela produit l'effet d'un contrôle aride qui a bien des chances de se trouver en faute, puisque le principal facteur, le génie, ou inspiration, reste l'impondérable qui ne ressort d'aucune règle d'art historique. Fort heureusement on ne traite pas ce domaine comme une simple addition. Mais les difficultés de ces recherches ne peuvent effrayer ceux qui se rangent à cette opinion qu'une œuvre d'art ne remplit sa mission complète et qu'on n'en peut saisir son entière valeur que si l'on peut également sentir à quelle exigence, à quel besoin de la vie elle répondait.

Jetons un coup d'œil sur ce que l'art hindo-javanais nous a laissé de plus ancien et qui date environ du VIIe siècle. Nous y retrouvons les caractères de l'hindouisme, la tradition hindoue, avec des éléments indonésiens comme mode d'exécution. Dans les monuments, l'idée générale est incontestablement hindoue, mais les influences indonésiennes se révèlent dans l'ornementation ; en sculpture nous remarquons d'une part l'application des règles canoniques d'origine hindoue, tandis que dans les détails apparaît l'artiste décorateur indonésien. Pendant huit siècles nous pouvons à peu près suivre la marche de cet art jusqu'au XVe, époque à laquelle le pouvoir régnant dut se soumettre à l'Islam. Cet art subit donc son évolution pendant huit cents ans, il vécut, se transforma, et la résultante est, qu'un monument ou une sculpture de la fin du VIIIe siècle, mis en face d'un monument ou d'une sculpture du premier, accuse, sous tous les rapports, les plus surprenantes différences.

Ce sont pourtant les mêmes artistes hindo-javanais, représentants du même peuple. Pour quelles raisons, malgré l'enchaînement de la lignée des artistes, malgré la force de tradition, ce même peuple avec ses mêmes besoins et ses mêmes désirs arrive-t-il à se manifester sous des formes si différentes? En répondant à cette demande nous nous approcherons un peu plus de l'esprit et de la compréhension de l'art hindo-javanais.

Il s'agit donc pour trouver la réponse d'examiner le cadre, le milieu, les foyers divers et la société qui trouvent en cet art une de leurs plus hautes expressions. Autant dans la forme que dans la compréhension, l'art devait nécessairement prendre part à ce qui se passait dans la culture hindo-javanaise. En somme cela revient à montrer le lent et graduel refoulement de l'hindouisme à côté de l'avance et du renforcement des tendances d'esprit indonésien, marchant de pair avec cet affaiblissement de la tradition hindoue.

On aurait tort de se représenter cela comme une transition entre des éléments qui sont à l'origine, purement hindous, et d'autres qui seraient purement indonésiens, libres et dégagés d'influences. Au contraire, c'est, et cela reste du commencement jusqu'à la fin, une culture *mixte*, et le phénomène que nous analysons n'a trait qu'aux éléments divers qui entrent dans ce mélange de culture.

Ce n'est ici ni la place, ni l'occasion de suivre ce phénomène dans ses différentes voies. Quelques points essentiels nous suffiront. En premier lieu, la langue, qui de l'ancien *kawi*, arriva à former, durant les siècles hindo-javanais, ce que l'on appelle le *moyen-javanais* (Middel-Javaansch) et qui, sans heurt, insensiblement, se transforma à son tour en javanais moderne. La littérature ancienne n'est qu'imitation servile et extraits paraphrasés des épopées hindoues. On arrive peu à peu à la manière de traiter proprement javanaise ; la littérature devient nationale et se colore à la longue, d'éléments indonésiens ajoutés. Une pareille évolution touche le domaine des institutions politiques et en particulier celui qui concerne l'organisation professionnelle. En résumé, ce qui pour nous n'est certes pas le moins important, c'est que le cas est le même en matière de conception religieuse. Personne n'ignore le lien étroit qui — partout en Orient — rapproche l'art de la religion; et c'est un fait que tout ce que l'art hindo-javanais nous a légué, à quelques insignifiantes exceptions près, se rattache au culte et à la religion.

Le service du culte officiel était celui des dieux hindous importé par les émigrants, du moins dans les lignes essentielles, car même en ce domaine où la nature traditionnelle et conservatrice de l'Oriental a une plus grande force que dans un autre, on trouve déjà dans les temps plus anciens des concessions faites aux idées indonésiennes. A côté de ce culte, tout près de lui, règne dans l'âme des Hindo-javanais l'ancien animisme, qui est un legs de l'héritage indonésien — bien qu'il ait été introduit en partie aussi par l'Hindoustan — mais qui vient surtout des états où les îles ne semblent pas avoir été hindouisées. On voit maintenant ces dernières idées gagner du terrain dans l'évolution de l'histoire hindo-javanaise, mais ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que, à la longue, elles combattent même le culte traditionnel hindou. Le vieux culte indonésien des ancêtres va agir sur la coutume de consécration, de bénédiction divine des croyants, celle-ci originaire de l'Hindoustan, et dans le dernier siècle hindo-javanais on ne se borne plus aux simples temples et l'on constate le retour aux vieilles terrasses indonésiennes des sanctuaires de montagne.

Les facteurs essentiels dans l'évolution de la culture hindo-javanaise sont donc l'affaiblissement de la tradition hindoue et la pénétration de la mentalité indonésienne. L'art a eu sa part dans ce grand courant. On peut le voir dans la construction spéciale du temple où l'ordonnance, la cohésion, l'unité originale des parties sont insensiblement abandonnées. Même résultat pour les complexes de temples, dont la composition était au début, sévère et traditionnelle et qui, par la suite, ne forme plus qu'un ensemble incohérent. On observe la même

chose dans les statues qui sont d'abord conformes au style des monuments et qui deviennent peu à peu d'un caractère plus agité pour arriver finalement à perdre l'unité générale. Au commencement l'ornementation est en étroite cohésion avec le sentiment architectural, mais à la longue elle se met à vivre d'une autre vie pour finir maintes fois par s'opposer entièrement aux exigences architecturales. On est surpris de constater dans les compositions en relief, que cette partie du monument qui est d'abord étroitement liée au dessein religieux, finit par n'être qu'une pure décoration, tandis que la robuste composition épique doit céder devant le courant qui pousse vers l'épisodique et le romantique. On démêle graduellement en tout cela l'action de l'influence animiste et l'on voit saillir le type qui a su se maintenir dans le *wayaug* moderne.

Ces symptômes sont considérés habituellement dans le domaine de l'art comme un signe d'amoindrissement et de décadence. Cette conception a sa raison d'être, car nous voyons en effet l'art hindo-javanais perdre graduellement quelques-unes des qualités supérieures qui au début lui étaient propres. Mais ce qu'il y a par contre, c'est que justement par sa communion permanente avec tout ce qui vit spirituellement, il continue par cela même de vivre et de remplir jusqu'au bout sa fonction. Ce n'est qu'à la fin que l'on sent bien ce qu'était devenu l'art national javanais. Quand l'Islam vint combattre l'ancien culte, il n'y mêla point l'art, quoique étroitement lié à la religion, mais il fit tous les efforts — même quand ceux-ci, à la fin, ne pouvaient plus réussir — pour s'adapter à cet art devenu national.

La caractéristique de l'art hindo-javanais dans l'histoire de son cours est donc clairement expliquée par ce qui se passe dans la société ; il est nécessaire par conséquent de considérer cet art en connexion étroite avec ses créateurs, non seulement pour le bien comprendre, cela va sans dire, mais aussi pour l'apprécier en pleine connaissance.

N. J. Krom.

Traduit du hollandais par Gabrielle Ferrand.



A. Sankar. Construction du fort d'Agra



B. Tulsi le jeune. Construction du fort d'Agra.



A Siège de Chitor.



B. Siège de Chitor.

MUSKINE

Planche L

MUSKINE [1]

On trouve souvent ce nom sous la forme Muskina.

Ce nom n'est-il pas un nom comme un autre, parvenu jusqu'à nous par un hasard de l'histoire, ou bien ne pourrait-il pas représenter quelque chose de plus? Tel sera l'objet de cette recherche. C'est là le premier étage de l'édifice dont les fondations sont posées depuis longtemps, mais dont les murs doivent être dressés un à un : les fondations ont été l'histoire de la peinture sous les grands Mogols, histoire qui a été souvent retracée dans ses traits généraux ; les murs seront des études que nous comptons faire de la cour d'Akbar et de ses successeurs. Le travail ne sera qu'une petite partie d'un vaste édifice dont la construction pourrait suffire à occuper une vie de savant.

Lorsque j'ai naguère étudié le paysage dans *l'Akbar-Namah* j'ai laissé de côté deux questions très délicates : la question des relations avec la peinture rajpute et la question des artistes; cette dernière fera l'objet de la présente étude.

Muskine est un artiste de la cour d'Akbar ! Nous trouvons son nom dans la liste de l'Ain-i-Akbari qui nous apprend les noms des artistes qui semblent avoir été l'objet d'une attention particulière à la Cour Impériale. Il est mentionné à la quatrième place dans les rangs de ceux qui n'ont pas eu l'honneur d'être distingués par une louange spéciale, comme par exemple, les maîtres Daswanth et Basawan, mais il me semble que nous avons le droit de placer ce nom à côté de ces maîtres et j'espère que cette étude en fournira la preuve.

Les manuscrits de la bibliothèque d'Akbar, qui sont malheureusement extrêmement, rares nous gardent sous leurs illustrations les noms de ceux qui en étaient les auteurs. Assez souvent le dessin et la peinture étaient exécutés par des artistes différents et il n'est pas rare qu'il s'y ajoute un troisième personnage qu'on devrait considérer comme auteur des portraits. Des signatures mêmes ne semblent pas être de la main des artistes, mais être ajoutées par des scribes. Des signatures corrigées, que nous trouvons dans un *Darab-Namah* du British Museum nous montrent qu'ils ont cherché à exécuter leurs devoirs avec la plus grande exactitude, mais que des erreurs n'étaient pas écartées. Supposons que ces noms soient exacts : est-ce qu'il se cache derrière ce nom des personnalités originales, de vrais artistes en faveur de qui les œuvres peuvent témoigner ? Reste enfin la question principale : pourrons-nous distinguer le travail d'un de ces artistes dans un ouvrage qui est le produit de deux ou même de trois mains? Nous entamerons tout à l'heure une étude

(1) Voir planches XLVIII à LII, et dans le numéro précédent, la planche XXXIV.

assez minutieuse qui nous permettra de donner une réponse à cette question et d'en poser d'autres.

Déjà dans le numéro précédent se trouva la reproduction d'une miniature exécutée par Muskine. Cette fois, nous en ajoutons sept autres (1), qui ne représentent ensemble qu'une petite partie des œuvres de notre artiste — les artistes akbariens avaient une production très abondante — mais qui nous permettront de faire toutes les constatations nécessaires pour notre étude. Naturellement notre tableau sera seulement un fragment, mais un fragment qui nous montrera pour ainsi dire la vie vue en coupe.

La liste suivante nous donne des indications générales concernant les feuilles ici reproduites :

Nº J.	PL.	Nº orig.	Nom du peintre		Passage du texte de l'A. N.
29	XLVIII	109	Sarwan	Exécution d'Adham Khan en présence d'Akbar 1561	p. 268-274
45	XLIX/A	126	Sankar	Scènes du construction du fort	
46	XLIX/B	127	Tulsi l. j.	d'Agra, 1565	p. 372-373
66	L/A	151	Sarwan	Scènes du siège de Chitor, 1567.	
67	L/B	152	Bhora	[Ranthanbor, 1568	468
72	LI	158	Paras	Le transport d'un canon de siège devant le fort	491
74	LII	159	Bhora	Victoire sur Rai Surjan Hado.	495
99	XXXIV (Nº 2)	190	Mohesh	Muhammed Husain Mirza prisonnier devant Akbar.	

Dans le reste du manuscrit, nous trouvons Muskine en collaboration avec les peintres suivants :

Inv.	Nº orig.	Peintre	
26	106	Paras	
52	129	Bhagwan	
55	135	Sarwan	
4 56	136	Mansur	
90	150	Banvari l. v.	
87	177	Kisu l. j.	
88	178	Sarwan	
98	189	Banvari l. j.	
100	193	Asi	
114	197	Sarwan,	8 portraits de cette miniature doivent être de la main de Madhu.

Ajoutons que les portraits de la planche XLVIII ont peut-être été eux aussi peints par Muskine et nous aurons une vue générale et superficielle du

(1) Elles proviennent aussi du fameux *Akbar Namah* du Victoria and Albert Museum, à Londres.

domaine de notre étude. Retenons aussi que nous rencontrerons les peintres Sarwan et Bhora deux fois dans des miniatures différentes (pl. XLVIII, XLIX A et B et L). Comparons aussi la seconde liste où nous trouvons les noms de Sarwan et de Paras plus d'une fois.

Pour éviter de compliquer inutilement notre analyse, nous nous efforcerons d'écarter pour le moment le fait que nous trouvons quelques-uns des peintres de notre manuscrit associés aussi à d'autres destinataires, ce qui sera l'objet de notre attention lorsque nous parlerons spécialement des peintres.

Nous trouvons le nom de Muskine toujours avec le signe . Mais les artistes d'Akbar développaient des talents différents et ainsi nous trouvons notre artiste mentionné uniquement comme peintre sur des feuilles du Razm-Namah, en société des artistes de premier ordre Daswanth et Basawan.

Les sujets qui occupent notre artiste sont tirés du règne d'Akbar. Ils nous montrent l'exécution d'un assassin, la construction d'une forteresse, le siège d'une autre, le transport d'un canon dans les montagnes. Chacun de ces sujets est traité avec une grande richesse de détails qui nous donnent une idée assez vaste de la civilisation de ces temps si émouvants des Indes.

A côté de l'homme, du paysage, de l'architecture, Muskine aime la représentation des animaux. Une peinture de chasse, que malheureusement je n'ai pu publier jusqu'ici, nous montre une orgie de corps d'animaux, le sujet ayant favorisé l'inspiration de l'artiste.

L'HOMME : Suivant l'habitude est généralement vêtu. Mais nous voyons sur la planche XLIX, des ouvriers au corps nu, mais le nu ne caractérise pas seulement les personnages inférieurs, comme nous le prouve la pl. XLVIII. Plus tard, sous Jehangir, fils et successeur d'Akbar, les artistes nous montrent souvent l'emploi du corps nu, il s'agit dans ces cas, en général, des scènes de harem. Ainsi dans le cas présent (pl. XLVIII) l'Empereur accourt, sortant de ses appartements. Portons notre attention sur ses vêtements non officiels : une jupe transparente descend de ses hanches. Sur l'épaule gauche, l'Empereur porte un châle léger qui semble tissé en soie et or et dont les plis descendent le long du dos. La taille est entourée d'une écharpe. C'est un vêtement bien différent des autres, de ceux qu'on voit d'ordinaire et qui ne retiennent pas notre attention. Nous voulons seulement signaler cette coiffure, qui se voit sur la tête du vieillard assis sur l'affût du canon (planche LI) et que nous retrouvons aussi sur pl. XLIX/A. Ces deux peintures, à côté de beaucoup d'autres, doivent vous montrer jusqu'à quel degré Muskine sait caractériser ses personnages par leurs vêtements.

PORTRAITS : Nous trouvons deux façons de traiter le portrait, dont l'une est plus schématique et l'autre plutôt naturaliste, ajoutant à la première une certaine plastique. La première a une parenté avec celle de l'Iran ; mais elle est moins conventionnelle. Quelquefois on trouve dans ces figures de poupées quelques traits qui leur donnent une certaine vie (comp. la planche LI) et la mode de porter les cheveux, et surtout les barbes y ajoutent souvent assez de détails caractéristiques. Mais on n'a jamais le sentiment qu'il s'agisse

dans ces cas d'une personne distinguée. Naturellement l'artiste exécute d'une façon plus riche les figures des personnages qui sont étroitement liés au sujet. Il est probable que l'original lui était connu. En tout cas le portrait se trouvait déjà tracé ailleurs et on s'en servait comme de modèle.

Le second groupe est bien représenté par des têtes de vieillards, surtout par celles de la planche LI: on peut sentir la vie dans ces portraits quoique la bouche soit un peu disproportionnée. L'œil aussi est dessiné d'une façon plus naturaliste que d'habitude; quoique la pupille et l'iris soient presque schématiques et les sourcils en forme de parenthèse, l'artiste cherche à y ajouter d'autres paupières, plus ou moins plastiques, ce qui se trouve aussi ailleurs plus ou moins perfectionné. Mais l'artiste pousse encore plus loin son effort. Regardons l'ouvrier moitié nu sur la pl. XLIX/B (en bas). Voilà quelques signes de sénilité très accentués : les yeux très enfoncés dans la tête, le nez très saillant, une barbe toute hérissée. C'est une tête qu'on n'oublie pas facilement et on partage le sentiment de l'artiste qui semble avoir été fort impressionné par elle.

Retournons à la pl. XLVIII. Ne nous arrêtons pas devant l'homme à la bouche ouverte debout devant Akbar. Sa figure ne se distingue pas de celles de beaucoup d'autres. Mais son voisin nous montre un profil très expressif : ce petit nez, la forme du menton, les cheveux et la barbe sont tellement caractérisés qu'on pourrait penser à une étude d'après nature; cette étude du portrait sera très intéressante pour le développement de la peinture sous les Grands Mogols, parce que nous pourrons y discerner tous les traits qui atteindront une grande perfection sous les successeurs d'Akbar, lorsque l'art du portrait pourra enfin s'épanouir.

LE PORTRAIT D'AKBAR : Entre tous les portraits, celui de l'Empereur est naturellement le plus soigné.

PL.	No	No orig.		Peintre	PL.	No	No orig.		Peintre
XLVIII		109	Profil	Muskine Sankar			136	Profil	Mansur
		129	—	Bhagom	L/B		152	—	Bhora
		135	—	Sarwan			197	3/4	Madhu Sarwan

Comme nous le voyons, l'artiste préfère la représentation de profil, quoiqu'un regard furtif à travers les miniatures nous prouve que les artistes savaient exécuter aussi les trois-quarts et la pleine face. Mais cette dernière est assez rare.

Par comparaison nous pouvions constater que ce sont surtout les grands artistes comme Daswanth (Razm-Namah), Baswan et Lal qui donnent des têtes en pleine face. La vue de dos est la spécialité de Lal.

Entre tous les portraits d'Akbar ceux de la pl. XLVIII et du folio 197 me semblent les plus intéressants. Sur la première, Muskine lui-même doit être

considéré comme l'auteur des portraits, c'est-à-dire comme celui qui les a entièrement exécutés. Une inscription sur le folio 197 nous apprend que c'est Madhu, souvent mentionné comme portraitiste, qui est le peintre de huit portraits entre lesquels se trouve sans doute celui de l'Empereur. Ces faits nous prouvent que les institutions des ateliers akbariens devaient être bien réglées. Chacun travaillait spécialement dans un domaine qui était à la portée de son talent.

La pl. XLVIII nous intéresse particulièrement. Si nous comparons cette miniature avec d'autres de la main de Sankar (il y en a encore deux dans l'Akbar-Namah), nous avons vraiment l'impression qu'un autre artiste s'en est mêlé. La ligne du profil est très expressive. La bouche, même l'œil montrent la colère de l'Empereur. Malgré le minimum de plastique de la tête, elle montre une expression vivante. Les cheveux fuient en arrière, les moustaches tombent eu finissant d'une façon floue, traits qui distinguent ce portrait de beaucoup d'autres et des portraits posthumes, où la coupe de la barbe est très accentuée.

LE NU : Comme nous l'avons déjà dit, les peintres mogols n'évitent pas, comme ceux de l'Iran, la représentation du nu : dans l'Inde, l'art mogol était forcé de s'occuper du corps nu. Muskine se montre, dans ces cas aussi, un grand observateur de la nature. Nous pouvons dire avec un certain droit, que les artistes d'Akbar ne se sont pas trop souciés des études, des proportions du corps humain. Ces études semblent être remplacées par une grande force d'observation, qui trouve naturellement ses bornes. Malgré une certaine faiblesse qui apparente quelques portraits à la caricature (pl. XLIX/B) (je nomme dans le lot), nous pouvons constater que l'artiste devait bien connaître la nature, car il distingue fort nettement la région de la poitrine et le ventre, les hommes maigres et les gros, et finalement toutes les richesses du mouvement (voir le Coureur pl. XLIX/B).

Mais ce qui prouve la grande capacité de notre artiste, c'est sa façon de dessiner les bras, qui laisse croire à des notions d'anatomie. De ce fait nous trouvons un exemple éclatant en étudiant encore une fois le vieillard de la planche L/A. Nous y trouvons un bras musculeux qui semble être particulièrement étudié car le reste du corps est beaucoup moins naturel.

Le corps d'Akbar (pl. XLVIII) montre une mollesse qui n'est pas rare sous son règne, mais n'oublions pas que le peintre lui aussi a sa part de responsabilités dans l'exécution de chaque feuillet et qu'il dépend surtout de lui que le nu soit plus ou moins parfait.

ANIMAUX : Déjà notre dernière étude nous a montré avec quelle originalité Muskine sait introduire des animaux dans ses compositions. Nous avons aussi parlé de ce fameux tableau de chasse. Et nous trouvons aussi dans le reste de ses dix-huit miniatures de l'*Akbar-Namah* une grande foule d'animaux les plus divers (dont environ soixante chevaux) qui sont toujours distingués par la place qu'ils occupent dans la composition. Le renard semble son animal préféré comme le mouton semble être celui de Basawan. Nous en comptons environ dix. Sur le tableau de chasse nous les voyons s'enfuir sous les pieds

du cheval d'Akbar, ce qui donne à ce sanglant massacre un trait humoristique. Sur les planches LI et LII, ils se cachent derrière une coulisse de rochers. Des chèvres aussi égaient le paysage (planche LI, 106, 177). Mais son grand souci c'est les oiseaux, qu'il dessine d'une main très habile et qui sont étudiés par un œil très expérimenté (pl. XLIX en haut et planche nº 1). Non seulement il nous les montre perchés sur un arbre (planche LI) ou au bord d'un champ de bataille, ou s'envolant (189) ; il les introduit dans un cadre très riche, par exemple un petit chanteur solitaire, perché au coin d'une maison, formant ainsi contraste avec les grands paons, qui se promènent très raides sur la magnifique terrasse voisine. Et pendant qu'un homme se noie dans un fleuve, de mignons oiseaux sont installés paisiblement sur la côte sûre. La présence de tous ces oiseaux produit comme une parenté entre ces miniatures.

D'autres traits distinguent Muskine d'autres artistes : ainsi sa manière de montrer les chevaux, vus d'arrière (planche L/B). Une autre fois, il nous fait voir un cheval tombant d'une manière dont on ne trouverait pas d'équivalent dans notre manuscrit, quoique les chevaux tombant y soient un sujet assez souvent traité.

PAYSAGES : Ma dernière étude nous a permis d'étudier le paysage des miniatures mogoles dans ses détails. Nous pouvions constater un mariage d'éléments étrangers et d'éléments indigènes aboutissant à ce paysage dans lequel l'essence du tempérament hindou s'unit à une volonté impériale. Il nous reste ici seulement à rechercher si nous pouvons trouver dans les paysages des traces qui laissent reconnaître la main du maître.

La comparaison des planches L, LI, LII, d'une part et du folio 190 pourrait nous montrer des différences internes entre les diverses œuvres de Muskine ; par la suite, nous verrons aussi leur caractère commun.

En continuant à écarter toute question d'attribution cherchons à établir des parentés du style — ce sont surtout les arbres qui se ressemblent. Naturellement nous sommes forcés de concentrer nos observations sur ceux qui nous permettent, par la forme de leurs feuilles, de suivre les traces de l'artiste qui les a dessinés. L'arbre aux feuilles en dents de scie se trouve sur les planches B, LI, et se retrouve sur le fol. 106. Cet arbre florissant de la planche LII se revoit sur les fol. 128-129. Est-ce que les buissons en feuillage en éventail ne sont pas parents entre eux (planche L/B, LII) ? Nous trouvons sur le fol. 189 aussi des palmiers qui ressemblent à ceux que nous avons vus la dernière fois.

Les caractères qui relient entre eux les rochers des différents tableaux de bataille sont si saisissants que l'œil le moins expérimenté les aperçoit.

ARCHITECTURE : L'architecture joue un rôle important dans nos feuilles, parce qu'elle forme toujours une partie du sujet. Nous aurions besoin d'une étude spéciale pour analyser les bâtiments dans tous leurs détails et il ne serait pas sans intérêt de comparer les forteresses, les châteaux, les murs d'Agra, rendus d'une manière très sommaire, avec leurs modèles, dont on trouve encore aujourd'hui des traces. Il me semble que les artistes n'ont pas suivi toujours leur propre fantaisie. Nous voyons les saillants en forme de

toits au-dessus des deux meurtrières de la planche L/B, qui se trouvent, si ce n'est tels, du moins sous une forme semblable sur les murs d'Agra, mais ce n'est pas le moment d'approfondir cette question, d'autant que l'architecture sera à nouveau l'objet de notre attention à la fin de notre étude.

Mais l'artiste ne rend pas seulement les éléments visibles qui forment l'ensemble de la composition ; il cherche aussi à exprimer les sentiments intérieurs de ses personnages par le mouvement, montrant ainsi un aspect psychologique de son talent ; c'est d'ailleurs rarement l'expression du visage qui laisse voir ce qui agite l'homme, encore que les artistes aient su s'exprimer par ce moyen, comme nous en avons eu la preuve de la part de l'*Akbar-Namah* dû à la main de Basawan, où des bouches grimaçantes nous montrent l'hilarité qui a saisi tous les personnages. Mais ce sont là des exceptions.

Comparé à d'autres artistes c'est surtout Muskine qui excelle, par une richesse de gestes appliqués à ces personnages, à exprimer ainsi ce que le mot devrait dire. Admirons les pl. XLVIII et LI : comme les bras et les mains laissent deviner la terreur qui a pris tout le monde à la vue de l'exécution ! Les difficultés du transport du canon et l'agitation de la foule se résument en d'innombrables gestes. Comme nous sommes loin de l'art iranien où la gamme des expressions est très restreinte ! Nous retrouvons aussi dans nos miniatures l'étonnement exprimé par l'index mis dans la bouche, un geste qui se trouve aussi sur des miniatures persanes.

PERSPECTIVE : Nous nous trouvons en face d'une question qui est digne d'être étudiée de près parce qu'elle permettra de constater quelques traits essentiels de l'art de Muskine. Sur nos planches nous pouvons distinguer deux questions assez différentes ; la perspective sur le paysage et celle de l'architecture. Il s'agit ici de miniatures d'une valeur artistique exceptionnelle qui sont incomparables avec beaucoup d'autres, de la main du même peintre.

Nous nous occuperons d'abord du paysage. Des tentes remplissent le coin d'en bas. Elles le coupent dans le sens de la diagonale, guidant ainsi l'œil dans la profondeur du tableau. Il semble que Muskine, et avec lui beaucoup d'autres artistes, aient commencé leurs compositions dans un des coins coupés en triangles ; supposons que cette hypothèse corresponde à la vérité et continuons notre étude en examinant la planche LI. Deux arbres derrière le camp, qui semblent plus des coulisses que des arbres plastiques, donnent l'illusion de l'espace par la façon de se cacher l'un derrière l'autre. Les rochers qui montent de gauche à droite reprennent encore une fois la direction de la diagonale qui dominera maintenant. Une ruelle pleine d'une foule agitée, mène en haut. La façon de placer les différents personnages l'un devant l'autre se cachant en partie l'un l'autre, et remplissant ainsi le fossé, continue de donner une illusion de profondeur qui ne s'interrompt pas de l'autre côté, où une masse de rochers monte avec une grande puissance. L'œil peut suivre une «marche» où un arbre se pose devant un autre, qui lui-même semble détaché par un fente du reste de la montagne. Les animaux et des plantes par leur seule présence accentuent l'illusion. L'œil arrive finalement sur la plateforme du bastion. Le mur faisant

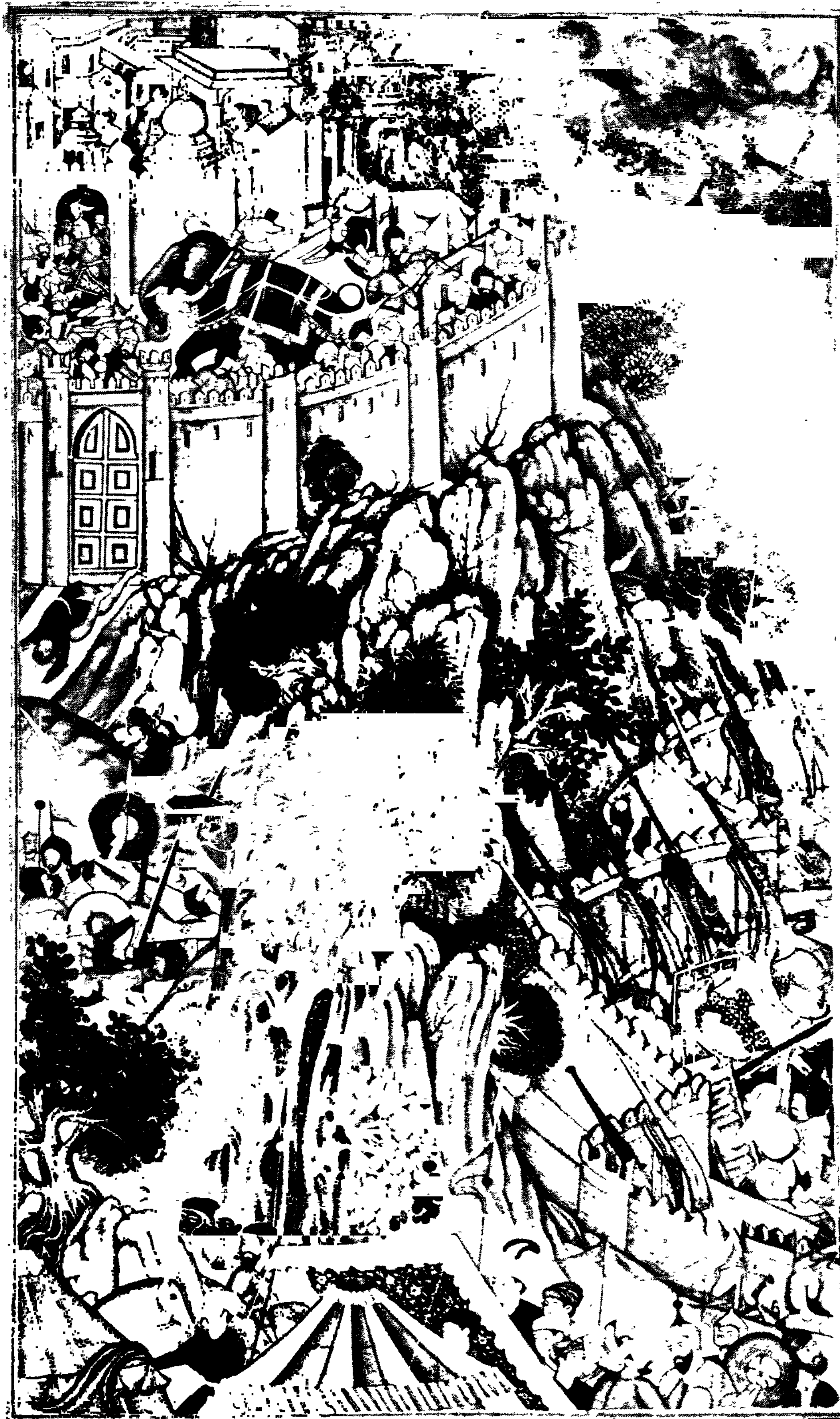
une courbe s'étend vers le fond et même les canons ne manquent pas de laisser croire que l'artiste a cherché à donner l'impression de l'espace. Mais l'artiste mêle aussi des formules conventionnelles en ajoutant à la succession une légère superposition; le paysage ne finit pas au bord supérieur des feuilles, qui le coupent seulement, comme il est coupé par le bord en bas : nous voyons seulement une partie d'une montagne rocheuse. Le sujet même conduit notre attention sur le ciel découpé en triangle qui attire avec une grande force notre œil vers le bas, ce qui nous laisse sentir encore une fois la puissante hauteur que le canon devait franchir. Nous voyons une mise en scène qui ferait honneur à un décorateur du théâtre moderne, et qui exprime un fait essentiel : s'approchant de la nature, l'artiste montre encore assez de traits décoratifs, et la vue d'en haut à côté d'une vue d'en bas y ajoute une incertitude troublante. Mais l'étude d'une miniature. de la main d'un autre artiste (157) nous permettrait de constater davantage le grand art de Muskine.

Ainsi ou d'une façon analogue, l'artiste a rendu la perspective de la planche L/B où nous trouverons encore un autre détail qui nous est connu par la pl. XXXIV, le paysage se continuant au fond par une colline boisée. Un autre trait qui sert à augmenter l'impression d'une profondeur est ce groupe de cavaliers (planche L/B) qui suivent leur chemin vers le fond. L'artiste les met en travers, vus du dos. Mais les personnages seuls servent aussi à renforcer l'illusion comme ce jeune cavalier de la planche L/B qui accourt avec sa lance et tourne sa tête vers son voisin. Par la richesse de ses mouvements, le personnage gagne tant de vie et se détache tellement du fond qu'il semble être enveloppé d'air.

Avant d'étudier la question de la perspective architecturale, je voudrais faire quelques observations sur la forteresse de la planche L A/B. La hauteur de la montagne est couronnée par un mur, dont la flexion élégante conduit le regard du fond en avant et finalement au fond du côté opposé. Les points les plus proches se trouvent au bord gauche ou droit suivant la feuille. L'intérieur même est vu d'en haut, ce qui fait ressembler cette montagne à une île ; je voudrais même appeler ce type, qui est commun à beaucoup d'autres artistes akbariens, « type insulaire ». Peu importe s'il s'agit d'une cime de montagne ou d'un emplacement de chasse ou quelque chose de semblable.En tous ces cas, le « type insulaire » cherche à isoler ou détacher une partie de la composition soit pour la montrer sur un plan plus important, soit pour lui donner une existence plus déterminée (comp. les planches LII et L/A). L'intérieur de la forteresse est dessiné très sommairement et ici surtout nous pouvons constater la conséquence du point de vue. Il s'agit plutôt de remplir le vide que de représenter le détail d'une forteresse. Pour parler de la seconde question, je voudrais m'appuyer sur la pl XLIX/B. Nous y retrouverons certainement des traits dont nous nous sommes aperçus lors de l'étude « paysages »; un courant d'eau se pose entre le bord de l'image et la côte ; un bateau, vu d'une forte hauteur, donne tout de suite une certaine impression de profondeur qui est encore augmentée par ce jeune homme penché dans l'eau. Son corps mène notre



Mise en place d'un canon.



Victoire remportée sur Rai Surjan Hado.

vue vers le second plan, mouvement qui est encore renforcé par le bras étendu de l'homme à la peau foncée et par quelques poutres sur le sol. Mais il y a d'autres poutres qui visent une direction justement opposée à la première et qui dominera finalement dans le reste du tableau. La passerelle qui évoque par son mouvement vers le fond et en même temps en haut la ruelle de la planche LI ; la poutre portée par ces quatre hommes sur la passerelle, ces quatre porteurs enfin nous montrent par la façon de porter leur fardeau jusqu'à quel point Muskine savait suivre la nature : ils rendent les mouvements de la marche en pliant la jambe avançante ; ils posent aussi leurs jambes l'une derrière l'autre et les pieds sont logiquement superposés ; mais il échoue entièrement en essayant de nous montrer les ouvriers comme porteurs. Leur façon de porter la poutre ne correspond guère à la vérité.

La direction indiquée en bas est aussi suivie en haut où la plateforme blanche et la maison s'étendent vers le fond. Par une ouverture de la maison, nous pouvons voir que l'artiste cherche aussi à rendre l'épaisseur du mur, tâche assez hardie, parce que nous voyons en étudiant la porte du fort jusqu'à quel point l'artiste comprend ce qui pourrait évoquer l'idée d'une perspective. Il nous prouve qu'il saura mieux faire.

LA COMPOSITION : Comme nous l'avons déjà vu, l'artiste semble avoir commencé ses œuvres par un point d'en bas ce qui permet à la diagonale de prédominer ; cela se voit aussi assez souvent dans d'autres miniatures de l'*Akbar-Namah.* Sur la planche LI, l'action principale se joue dans la diagonale même et on pourrait dire que cette ligne a gagné de la vie. On peut mesurer avec quelle puissance artistique l'artiste savait introduire dans la composition cette ruée vers le bastion, quand on considère la partie supérieure de la miniature, comme si celle-ci devait être vue séparément ; le chef ne doit pas être mêlé à la foule, ni la foule mise au centre de notre intérêt, et c'est pourquoi le centre de la composition est digne d'être vu seul. Et ces deux parties s'effleurent légèrement, formant ainsi un tout harmonieux qui est encore plus parfait par la verticale des rochers de gauche laquelle prend son départ au point où la courbe finit en haut.

La planche XXXIV (nº 2) nous a montré une haute formule qui permet à l'artiste de rendre sensible l'importance de l'Empereur, mais en même temps il introduit un trait décoratif formé surtout par les cavaliers placés à côté l'un de l'autre, le long du bord droit de la miniature, mode de composition qui se développera davantage sous les auspices des successeurs d'Akbar : la personne de l'Empereur et sa Cour seront beaucoup plus le sujet de peinture.

LES PEINTRES : Nous abordons maintenant le problème le plus délicat, parce qu'il n'y a rien de plus difficile que d'exprimer en mots des faits que l'œil même peut à peine apercevoir.

Une étude devant l'original seulement pourrait approfondir des observations, parce que même la meilleure reproduction en couleurs ne peut montrer qu'une faible partie des coloris de ces miniatures. Le fait déjà que les feuillets sont seulement accessibles sous la lumière sombre d'un musée peut constituer

des difficultés pour celui qui veut entreprendre une étude sur les peintres. Qu'on me permette ici d'exprimer mes hommages à la Direction du Victoria and Albert Museum et surtout au Conservateur de l'*Akbar-Namah* (M. Saint-Clark) qui se sont donnés la peine de concentrer par une peinture spéciale des murs, un maximum de lumière. Mais qu'est-ce que vaut le soleil anglais comparé à la lumière de l'Inde ? Ainsi nous avons rencontré des difficultés qui ne nous empêcheront pas d'aller aussi loin qu'il ne nous est permis par nos planches en noir. Entre tous les peintres, nous choisissons Sarwan (planche XLIX/A, L/A), et Bhora (L/B, LII).

SARWAN : Dans notre manuscrit nous trouvons Sarwan comme collaborateur de Basawan. Nous avons l'avantage de pouvoir étudier les procédés laissés par ce peintre dans deux feuilles doubles, qui nous permettront de bien distinguer sa main, parce qu'il a collaboré à la moitié seulement du travail. C'est surtout sur la pl. XLIX/A que nous pouvons voir d'une façon éclatante la différence entre les deux peintres. La moitié droite nous montre quelque chose de flou qui s'oppose à la moitié gauche où l'artiste s'exprime avec une certaine raideur causée par des traits géométriques et décoratifs. La feuille exécutée par Sarwan est plutôt impressionniste, ce qui est peut-être la technique habituelle dont cet artiste se sert (voir planche L/A et comparer les murs du bastion, les charpentes du premier plan). Mais dans les tentes encore nous voyons ce trait caractéristique, ce qui évoque un grand contraste avec la feuille voisine ; mais aussi la couronne des arbres et la technique dont s'y sert l'artiste distinguent ces feuilles et les relient aux autres de la main du même auteur.

BHORA : Dans ce cas aussi, deux peintures différentes nous permettent une comparaison. Ce sera le travail de chacun de chercher ce qui distingue ce peintre de Sarwan et d'autres artistes. Je veux seulement ici signaler l'appui pour une telle étude que nous offrent le paysage et surtout la technique. Nous pourront constater ce qu'il y a de parent dans ces feuilles. Mais hélas, maintenant notre situation devient extrêmement difficile et je ne pourrais me permettre de donner une réponse bien déterminée aux questions qui vont se poser. Est-ce que ces quatre feuilles (pl. L/A, B, LI et LII) ne nous donnent pas l'impression d'assister à un orage? L'atmosphère est saturée de la fumée de la poudre et les canons vomissent du feu. Une mine qui explose lance des gerbes de feu vers le ciel, planche L/B (avec quelle cruauté naïve l'artiste nous montre le cavalier et son cheval volant dans l'air !) ; la peinture avec sa richesse en couleurs et de tons (l'or est employé pour montrer le feu) s'applique tellement au sujet que nous sommes tentés de croire que l'artiste dessinateur est en même temps le peintre. L'identité d'inspiration était donc telle entre ces artistes et leurs arts se sont-ils à ce point confondus qu'il ne faille renoncer à distinguer les différentes mains ? Ou bien Muskine a-t-il exécuté ses peintures en grande partie seul, laissant seulement un reste sans importance à ses collaborateurs? Il me serait facile de prouver qu'il en fut ainsi dans d'autres cas.

D'autre part, nous nous apercevons d'une certaine différence originale

des pinceaux, comme nous l'avons déjà signalé, mais les démêler est, dans ce cas, presque impossible.

Nous ne pourrons pas nier qu'à côté de notre maître Muskine il y ait eu des peintres de premier ordre. Leur collaboration produit des œuvres importantes ; il est certain qu'une grande partie de la beauté de ces miniatures est due à l'art original des peintres qu'on peut distinguer l'un de l'autre, à mesure que le dessinateur se réduit à exécuter la composition seulement.

Quelques lettres de Van Gogh nous apprennent que cet artiste avait eu longtemps l'idée d'engager quelques-uns de ces amis, entre autres Gauguin, à une collaboration de cette sorte : l'un aurait exécuté la composition, l'autre les dessins, un troisième la peinture, etc.

Cette idée qui correspondait à la conviction du maître ne se réalisa jamais parce qu'elle semblait ridicule à ses amis qui l'avaient prise pour une folie de Van Gogh, quoique cette idée ait jalli d'autres racines, le produit aurait pu être le même qu'à la Cour d'Akbar, ce qui n'est pas si singulier en Orient en général. Mais le lieu et le temps étaient défavorables à l'idée qu'un individu doive se soumettre à l'œuvre qui ne sera plus uniquement le produit de sa propre originalité, ce qui nous laisse voir, une fois de plus, l'abîme qui s'ouvre entre un Européen individualiste du XIXe siècle et l'âme orientale.

Mais cette puissance de soumission n'exclut pas certains faits qui donnent à Muskine une certaine ressemblance avec les artistes occidentaux.

Comme notre étude très détaillée de ces quelques œuvres de Muskine nous l'a montré, nous nous trouvons en face d'un artiste d'une originalité assez puissante, se distinguant avec éclat des autres artistes du même mérite. Sa force artistique était si grande qu'on la sent, même dissimulée sous ce que les peintres y ont ajouté. Un jour, nous pourrons probablement considérer Muskine comme un artiste original aussi dans son développement. Nous trouvons encore chez lui quelques traits iraniens et croyons en voir d'autres qui semblent être venus d'Europe : Muskine les assimile, déforme, recrée tellement que nous ne pourrons le considérer comme un simple copiste et un éclectique.

Mais nous trouvons aussi des traits qui distinguent Muskine de tout artiste européen. Nous n'admirons pas seulement la force qui unit ce Maître avec ses collaborateurs, mais aussi le fait qu'il a su surpasser les limites qui s'imposent à un artiste de Cour ; nous savons par notre étude du paysage les raisons et nous pouvons deviner maintenant jusqu'à quel point la personnalité d'Akbar était influente. Nous ne savons presque rien de la vie des artistes : leurs œuvres sont presque leurs seuls témoins. Peut-être pourra-t-on pénétrer le secret de leurs vies. S'ils se trouve un psychologue pour écrire l'histoire d'Akbar et de son temps, « Geschichte verstehen, heisst Menschenkenner im hoechsten Sinne sein ». Espérons qu'il se trouvera un tel historien qui pourra nous montrer jusqu'à quel point les artistes restaient sujets de l'Empereur.

Je crois que notre étude nous a fourni non seulement une base solide, mais aussi une plateforme assez élevée pour que nous puissions atteindre une vue plus large. Une étude des détails nous permet de mieux considérer

les choses générales, et les vues qui embrassent l'ensemble donnent sa valeur à une étude méticuleuse. Les deux points de vue peuvent satisfaire les recherches. Qu'il nous soit permis de regarder sur cette plateforme : mais nous nous apercevrons que notre situation sera semblable à quelqu'un qui admire un panorama. A cause de la distance et de l'atmosphère, il y aura des choses qui se présenteront avec moins de netteté que d'autres. Ainsi quelques faits se montreront à notre vue assez vaguement d'abord, mais qui ne le seront plus quand les recherches auront poussé plus loin.

Quand nous examinons les sujets qui occupent notre artiste, nous nous apercevons qu'il a vécu parmi des sièges, scènes de guerre, événements qui ont les personnages de l'Empereur même comme centre. — Scène qui se distingue totalement des autres que nous venons de citer : planche XLIX nous voyons la construction d'un fort d'Agra, événement très paisible qui ne sert même pas à montrer la magnificence de l'Empereur comme commanditaire de ce bâtiment. Il semble que le sujet a par lui-même suscité l'intérêt de l'artiste qui trouva un soutien dans un passage du texte : le même sujet est encore traité une fois dans le même manuscrit : « La construction de Fathpur Sikri », mais cette fois par d'autres artistes et nous pourrions constater aussi ailleurs des faits apparents de la main des artistes akbariens dans la seconde moitié du XVI[e] siècle.

Regardons l'Iran, nous nous trouvons là en face d'un fait qui est digne d'être étudié de plus près. Nous voyons le même sujet traité dans deux manuscrits différents. L'un est un *Safer Namah* de l'an 1467 après Jésus-Christ. L'autre est ce fameux *Khamse* de Nizami du British Museum (Or. 6810) qui donnait déjà le sujet d'une étude fort intéressante à M. Martin et Sir Th. Arnold et qui date de l'année 1494; suivant des signatures les deux feuilles en question doivent être faites de la main du maître Behzad. N'ayant ici aucun intérêt à discuter le problème behzadien, nous nous bornerons à quelques observations qui s'imposent inévitablement et qui pourront être d'un certain intérêt pour cette question si délicate.

Supposons avec Kuehnel qu'il y a vraiment presque trois décades écoulées depuis la naissance de ces deux miniatures; nous pouvons faire les constatations suivantes :

PREMIER STYLE : La feuille de 1467 nous montre un grand nombre de personnages qui sont traités avec un grand naturalisme, même la perspective est plus que décorative — naturellement dans un sens assez restreint — l'image entière est pleine de vie .L'illusion de profondeur est augmentée par la façon dont Behzad montre ses personnages l'un derrière l'autre et par de grandes pierres qui laissent voir toutes leurs épaisseurs. Mais ce qu'il y a de plus curieux, c'est un éléphant ainsi décrit par Kuehnel: « l'Eléphant peint en noir, vert et rouge, au premier plan, est une bête prise par Timour aux Indes ».

Il nous semble en effet étranger, entouré par ces hommes vêtus à la mode persane et à côté de cette voiture attelée d'un cheval.

DEUXIÈME STYLE : La feuille de 1494 nous montre les mêmes sujets,

avec une composition plus simple ; avec beaucoup de soins, l'artiste nous montre chacun de ses personnages bien déterminé, aucun n'est caché par un autre. Là, où il y a quelque chose qui pourrait donner l'illusion d'une profondeur (par exemple l'échelle contre le mur) il y a aussi assez d'autres traits qui effacent cette impression. Même les mouvements des ouvriers sont moins naturels. Le tout évoque une impression de tapisserie où domineraient les éléments décoratifs.

Ce pourrait être que le maître Behzad, à supposer qu'il soit l'auteur de ces deux peintures, a passé pendant ces trente années d'un style plutôt naturaliste à un style décoratif, comme nous avons pu le voir en comparant l'art avec lequel il a traité le même sujet dans deux manuscrits différents.

Comme nous venons de le voir, la présence d'un éléphant traité avec une telle délicatesse donne un air singulier à une miniature iranienne parce que cet animal, étranger aux pays iraniens, était presque toujours peint d'une façon très sommaire. D'autre part, nous le trouvons aux Indes, par exemple sur des fresques d'Ajanṭā, exécutées avec une grande perfection. Est-ce qu'il s'agit dans notre cas d'un produit de ce grand talent de Behzad dont il semble doué suivant les récits qui l'appellent un Raphaël persan ; ou devons-nous chercher la provenance ailleurs ?

Nous savons de la vie de Behzad presque aussi peu de chose que de celle de Muskine. Mais il est dit que son maître était Pir Sayid de Tabriz et que celui-ci était élève d'un artiste de Bukhara. Behzad même est le chef de l'Académie d'Herat, entre 1468 et 1506 environ. Il nous est permis de supposer que nos deux manuscrits furent exécutés dans le pentagone formé par les villes : Bukhara, Merw, Herat, Kabul, Samarkand, dans un endroit qui forme aujourd'hui en grande partie l'Afghanistan. C'est un centre classique d'échanges très intenses entre les différentes civilisations. C'est par Kabul, porte qui s'ouvre vers l'Inde, que passe la grande route stratégique, et aussi commerciale. Nous savons très peu de choses de la peinture indienne au XVe siècle : mais nous pouvons supposer qu'il y en avait une, et en ce cas, il est certain que la représentation de l'éléphant, animal qui joue un rôle important dans la vie et dans la mythologie hindoues, fut exécutée avec une grande perfection. Ne sera-t-il pas possible qu'une telle peinture se soit introduite par la voie de Kabul ? Nous savons que Behzad a copié un nombre important de miniatures d'autres artistes, comme il s'en trouvait d'autres qui copiaient ce Maître. Il est possible que Behzad, toujours *cupidus rerum novarum*, ait copié le fameux éléphant de 1467 ; mais le sujet même est un peu étrange dans l'Iran ! Chercher une explication pour ces faits aussi serait pousser trop loin notre hypothèse. Peut-être nous serait-il permis d'y revenir lors d'une étude sur l'art rajput.

Voici les questions qui se posent : est-ce que Behzad a allumé ici une nouvelle lumière ou bien voyons-nous seulement un reflet dont la source est plus loin, peut-être de l'autre côté de Kabul ? Peut-être l'image de l'éléphant et avec lui, beaucoup d'autres choses, ont pris le même chemin que presque

trois quarts de siècle plus tard, le manuscrit de 1467 prendra en sens inverse. Nous avons des raisons de croire que, si ce livre se trouvait dans la bibliothèque d'Akbar, il avait déjà appartenu à la bibliothèque de son père l'Empereur Humayun, ce qui est plus vraisemblable parce que Humayun se vit contraint de passer une grande partie de sa vie en exil, c'est-à-dire en Perse, où il fit la connaissance des ateliers de peintres de la cour du Shah Thahmasp. A Tabriz, où Behzad travaillait entre 1506 et 1514 environ, la peinture a atteint une grande perfection et Humayun invitait — après son retour dans l'Inde — un grand nombre d'artistes persans qui devaient installer une école de peinture à la cour impériale. En même temps, on introduisit un grand nombre de manuscrits illustrés qui firent partie de la collection impériale. Nous voyons aussi dans des ouvrages qui semblent être exécutés encore dans cette atmosphère et qui subsistaient au commencement de la régence d'Akbar, notamment dans les feuilles du Hamza-Namah, jusqu'à quel point l'influence venue de l'ouest pouvait s'imposer ; mais ne sommes-nous pas tentés, après les observations faites plus haut, de nous demander si tout ce que les peintres iraniens ont importé, était tellement neuf aux Indes ? Ne serait-il pas plutôt possible qu'il y en ait eu beaucoup qui aient retrouvé le chemin de leur pays d'origine ? Peut-être pourrions nous ainsi comprendre comment la peinture hindoue-persane pouvait devenir avec une telle rapidité la peinture mogole ; ce sont surtout des éléments qui semblent étrangers ax Hérat de la seconde moitié du XVe siècle qui atteindront une grande perfection aux Indes : l'amour de la plastique et de la vie dans la peinture. Nous trouvons ces traits sur la planche XLIX et nous pourrions dire que Muskine et avec lui beaucoup d'autres artistes akbariens, étaient surtout redevables à Behzad, qu'on loue souvent comme un maître et un mentor, de ce que cet artiste devait lui-même à l'époque où il subissait l'influence de l'Inde. Il me semble que nos recherches devraient maintenant se concentrer sur ce pentagone de villes déjà nommé, avec Kabul comme point le plus avancé vers l'Est, ce qui nous permettra peut-être un jour de pénétrer le mystère qui entoure encore l'art de Behzad et les origines de la peinture de la cour des Grands Mogols.

Octobre 1928.

WILHELM STAUDE.

NOTES SUR LA DÉCORATION DES MONASTÈRES BOUDDHIQUES

à propos d'un livre récent de M. Goloubew.

En feuilletant le volume sur les fresques d'Ajaṇṭā que vient de publier M. Victor Goloubew (1), on se demande si la façon d'interpréter les scènes n'était pas seule laissée à l'imagination des artistes, et, dans ce cas, quelles étaient les règles auxquelles ils devaient se conformer. Avaient-ils un code pictural leur indiquant les sujets qu'il était licite de représenter ? Un texte du Vinaya des Mūlasarvāstivādin prouve qu'il existait des sources précises d'où la fantaisie des artistes pouvait tirer des décorations prestigieuses. On trouve, énumérées dans ce passage, les scènes ou les figures à peindre dans des endroits déterminés. Il existe en outre, dispersées dans cet énorme Vinaya, de courtes prescriptions concernant les couleurs à employer et les précautions à prendre pour ne pas abîmer les fresques.

« Le riche donateur Anāthapiṇḍika veut faire décorer d'images les murs « du Jetavana-vihàra qu'il vient d'offrir au Buddha. Les *bhikṣu* ne savent « comment faire. Le Buddha dit : « Qu'on peigne l'image sur le mur ». Ils « n'emploient qu'une seule couleur. Le Buddha dit : *Bhikṣu* ! il y a quatre sortes « de couleurs : les bleus, les rouges, les jaunes, les blancs. Qu'on s'en serve « pour peindre » (*Dulva*, X, f. 305 b).

Dans ce texte, les peintures sont faites par les moines ; plus loin, la décoration picturale du Jetavana est confiée à des artistes de métier.

« Les peintres réunis par Anāthapiṇḍika demandent : « Quels endroits « devons-nous peindre et que devons-nous représenter ? » Le Buddha dit : « A « la porte d'entrée, un *yakṣa* tenant à la main un bâton (*daṇḍa*) ; dans le « vestibule, le Grand Miracle et le Cercle de la Roue (*'khor-ba'i-'khor-lo*) aux « cinq divisions (*gati*) ; dans le cloître, (*khyams*), la guirlande des naissances « (*Jātaka-mālā*) ; à la porte de la chambre des parfums, des *yakṣa* tenant à « la main des guirlandes ; dans la salle des cérémonies, des *sthavira* et des « *bhikṣu* expliquant la Loi ; dans le réfectoire, des *yakṣa* tenant à la main des « aliments ; à la porte du magasin, des *yakṣa* tenant à la main un croc de fer « (ou, suivant la version chinoise, des objets précieux) ; dans la chambre à eau, « des *nāga*, parés de tous les ornements, tenant à la main des flacons ; dans la « salle de bains et dans l'étuve, des scènes tirées du *Devadūta-sūtra* et aussi « la série des enfers ; dans l'infirmerie, le Tathāgata donnant des soins ; dans

(1) *Documents pour servir à l'étude d'Ajaṇṭā. Les peintures de la première grotte.* (Ars Asiatica, X ; 49 pages, 71 planches hors-texte, 2 fig., 1 plan, Paris-Bruxelles, Van Oest, 1927).

« les privés, un cimetière horrible ; dans les cellules, un squelette, des os et un « crâne (1) » (*Dulva*, XI, 34 a ; *Tripiṭaka*, éd. Tokyo, XVII, 1,66 b, col. 8).

Tandis que les peintres travaillent, les *bhikṣu* se lavent auprès des fresques et les éclaboussent ; d'autres allument du feu et les enfument, ce qui leur vaut une sévère réprimande de la part du Buddha (*Dulva* XI, 35 a, 35 b). Enfin, lorsque les peintures sont terminées, les gens viennent en foule les admirer, et elles opèrent de nombreuses conversions, même parmi les brahmanes (*Dulva* XI, f. 94 a ; *Trip.* éd. Tok. XVII, 1,78ᵇ, cl. 15).

Le morceau qui traite des compositions décoratives offre un intérêt indiscutable, non seulement par les indications précises qu'il fournit, mais encore en citant, comme source d'inspiration, le *Devadūta-sūtra*. Ce texte se trouve dans le *Majjhima-nikāya* et dans l'*Aṅguttara-niyāka* palis et a été traduit en chinois sous le titre de « Sūtra des cinq messagers divins » *Ou t'ien che king*. C'est une description du royaume de Yama. Le roi des morts y est nommé presque à chaque ligne ; c'est lui qui dépêche aux vivants des « messagers divins », pour les avertir du sort qui les attend. L'enfer y est décrit comme partagé en plusieurs subdivisions. Au centre, le « grand enfer » est un lieu clos, où l'on pénètre par quatre portes disposées suivant les quatre points cardinaux. Ces quatre ouvertures donnent accès à quatre enfers secondaires, parmi lesquels le Gūthaniraya, ou « enfer des excréments », dont la description disparaît des textes ultérieurs (Cf. Jean Przyluski, *La Légende de l'Empereur Açoka*, Annales du Musée Guimet, XXXII, chapitre VI). La mention du *Devadūta-sūtra* comme une des sources d'inspiration où devaient puiser les artistes, décorateurs de monastères, ajoute donc encore à l'intérêt du programme iconographique que nous fournit le Vinaya des Mūlasarvāstivādin.

Leurs règles visent un *vihāra* construit et non pas des temples creusés dans le roc, et il peut en résulter des différences de plan et de distribution. Malgré cela, il n'est guère douteux que les artistes d'Ajaṇṭā aient connu des prescriptions analogues. Ainsi, le Grand Miracle (de Śrāvastī), qui doit être peint dans le vestibule, se trouve dans celui des grottes I et XVII. Il est figuré aussi dans le vestibule de la grotte II : les rangées de petites images du Buddha, toutes pareilles, ont été reconnues par M. Foucher comme « une ultime stylisation du grand miracle de Śrāvastī » (*Lettre d'Ajaṇṭā*, J. As. avril-juin, 1921, p. 226 nº 57 et p. 239). La Roue de la Vie, qui orne encore les porches des temples tibétains, est représentée dans la vérandah de la grotte XVII (Cf. Jean Przyluski, *La Roue de la Vie à Ajaṇṭā*, J. As, oct.-déc. 1920, p. 313 et suiv.). Enfin, M. Foucher signale que ce sont les scènes tirées de la *Jātakamālā* qui sont le plus souvent représentées à Ajaṇṭā (*ibid.* p. 221).

On objectera qu'on n'a pas retrouvé d'illustrations du *Devadūta-sūtra*. Jusqu'ici l'attention n'a pas été attirée sur ce texte et il est possible qu'il

(1) Ce passage iconographique a été déjà reproduit par Rockhill, dans une note (*The Life of the Buddha*, p. 48, note 2) ; mais la traduction ne cite pas le *Devadūta-sūtra*. Ce que donne le texte tibétain pour ce titre : *lha'i-mdo,— Deva-sūtra*, y est rendu par « foul sprite ». Le titre du *sūtra* figure au complet dans la version chinoise.

suggère ultérieurement de nouvelles identifications. Mais n'y aurait-il rien dans les peintures des caves qui puisse s'y rapporter, qu'il ne faudrait guère s'en étonner ni en conclure que les règles des Mūlasarvāstivādin n'ont pas guidé les décorateurs d'Ajaṇṭā. En effet, les scènes tirées du *Devadūta-sūtra* devaient orner les salles de bains et les étuves, endroits évidemment peu propres à la conservation des fresques. Cela pourrait expliquer l'absence des représentations de supplices infernaux dans l'iconographie d'Ajaṇṭā.

C'est le premier volume des *Documents pour servir à l'étude d'Ajaṇṭā* qui me fournit l'occasion de rapprocher le Vinaya des Mūlasarvāstivādin des peintures d'Ajaṇṭā (1). Ces *Documents* ont été recueillis sur place par M. V. Goloubew, il y a seize ans, en vue de constituer un inventaire photographique des grottes. Ils accusent l'état lamentable de ces fresques fameuses. Mais quand on a déploré des dégâts irréparables, on ne songe plus qu'à admirer et à comprendre les scènes et les figures émouvantes qui se dégagent des surfaces lépreuses et lézardées. Nous y retrouvons tel groupe, tel geste, telle parure qui nous ont déjà séduits dans d'autres recueils moins scrupuleusement exacts. Les détails iconographiques n'échappent pas à une étude attentive et la recherche du tracé est facilitée par des calques (malheureusement opaques et non superposables aux planches) et par des commentaires.

Dans ces commentaires, M. V. Goloubew propose l'identification de scènes non encore expliquées : il reconnaît dans des peintures de la grotte I des épisodes du *Mahā-ummagga-jātaka* et du *Mahā-janaka-jātakā*.

La technique des artistes est l'objet d'une courte, mais instructive étude, portant sur la préparation des surfaces, le tracé, le camaïeu, les couleurs, le lissage des fresques terminées.

Parmi les planches, celles qui reproduisent les divers aspects du plafond sont excellentes (Pl. LXVII-LXXI). On se rend bien compte de cette remarquable peinture architecturale, « destinée à faire oublier le rocher qui constitue en réalité le plafond de la grotte et qui crée l'illusion que les colonnes massives de la salle souterraine supportent une couverture légère en charpente polychrome ». Les délicieuses compositions décoratives qui l'ornent charment par leur grâce et étonnent par leur discipline. La disposition géométrique des caissons n'a jamais paralysé la fantaisie de l'artiste, et génies, oiseaux, lotus, sont encadrés sans être contraints.

La publication de M. V. Goloubew, par le choix et le groupement des photographies, a une réelle valeur documentaire pour tous ceux qu'attire l'art bouddhique indien. Il faut souhaiter la publication rapide du prochain volume.

MARCELLE LALOU.

(1) J'ai déjà signalé des rapports entre l'iconographie d'Ajaṇṭā et le Vinaya des Mūlasarvāstivādin à propos de la représentation, dans les grottes II et XVII, de trois *jātaka* (*Trois récits du Dulva reconnus dans les peintures d'Ajaṇṭā*, J. As. oct.-déc., 1925, p. 333-37.)

COMPTES RENDUS

M. Jean Buhot est le rédacteur des comptes rendus non signés.

BIBLIOGRAPHIE

INDE

L'Inde et son âme (*Feuilles de l'Inde*, premier cahier). 40 ornements par Andrée KARPELÈS, planches musicales ; un vol. sur beau vélin, 500 pp. petit in-8°, 33 fr. — Publications Chitra, C.-A. Högman, éditeur. En vente à la Librairie des Lettres et des Arts, 150, boulevard Saint-Germain (6e) [1928].

Excellent livre qui mérite un grand succès. Il est conçu sur un plan nouveau : au lieu de contenir un ou plusieurs essais sur l'Inde, il donne la parole aux Hindous eux-mêmes, chacun dans sa spécialité. Ces apports sont répartis en plusieurs chapitres d'inégale longueur : Messages — Sciences — Art — Musique — Littérature — Poésie — Poètes mystiques — Religion — Philosophie — Les femmes de l'Inde — Études et Biographies — Folklore — Proverbes — Mission et influence de l'Inde — Lettres — Notes ; sans parler d'une foule de détails précieux, poèmes, dessins et notes. Il va sans dire que Rabindranath Tagore est représenté dans plusieurs de ces sections par des articles importants : « Une université orientale » (manifeste de son université Viśvabharati), « Le sens de l'art », un conte, deux poèmes. Sir Jagadis Chander Bose, le biologiste bengalais dont le nom sera demain connu de la multitude, passe en revue les principaux appareils qu'il a inventés pour ses recherches : merveilles de délicatesse et d'ingéniosité. La partie « littéraire » contient entre autres une nouvelle tout à fait remarquable de Mme Santa Devi, « La Mariée sans beauté »:Un Français, M. G.-E. Monod-Herzen, donne une étude sur la Société Théosophique, rédigée avec une juste sympathie dans un esprit très objectif. Mais il nous faudrait la place de recopier toute la table des matières, car tout dans ce recueil est intéressant et nouveau pour le public français.

D'ailleurs l'excellence des collaborations ne suffit pas à expliquer la qualité rare de ce volume. Sous certains rapports il trahit de l'inexpérience ; mais il est savoureux, il a une âme ; pas seulement « l'âme de l'Inde » mais surtout celle d'une femme qui aime beaucoup l'Inde. Elle a orné le volume de vignettes purement décoratives, ce qu'elle a fait de plus exquis dans un genre où elle excelle.

Les amis de l'Inde qui feront l'emplette de ce livre si peu coûteux (il ne compte pas moins de 500 pages) ne regretteront pas leur dépense, et ils encourageront M. Högman à continuer cette série si opportune concernant l'Inde *vivante* et *actuelle*, qui parfois se sent un peu écrasée sous l'admiration que l'Europe voue depuis longtemps à son grand passé.

The Brothers. From the Bengali of *Svarnalata*, a novel by Taraknath GANGULI. Translated by Edward THOMPSON. — Un vol. in-8° relié, 180 pp. — The India Society, 1928.

La publication de l'India Society pour l'année passée est un roman. Une courte introduction nous rappelle la popularité de l'auteur (1844-1891) et le succès de son chef-d'œuvre (1874). La présente traduction nous en donne le meilleur épisode, qui, malgré beaucoup d'inexpérience, atteste en effet un grand talent (diverses publications récentes nous prouvent que les Hindous sont souvent doués pour ce genre littéraire). L'action se passe entièrement dans le monde hindou ; si la marche des événements est un peu forcée, les détails par contre ont le relief de la vérité même. Notons que l'auteur raille certains de ses compatriotes avec plus d'âpreté que ne fit jamais aucun écrivain occidental.

Cette histoire contemporaine qui veut être écrite dans la formule des romanciers anglais, de Thackeray notamment (interpellations au lecteur, etc.) demeure étonnamment proche de la vieille littérature sanscrite ; avec une intrigue toute différente, elle a exactement le même mouvement que le *Petit Chariot de terre cuite*. Cette forte saveur de terroir n'est pas son moindre charme.

Little Books on Asiatic Art, vol. 3. *Indian Architecture*, by O. C. GANGOLY. Un vol. in-16 cartonné, 75 reprod., 45 figures et 45 pp. de texte. — Calcutta, 6, Old Post Office Street [1928].

Ce petit livre de vulgarisation est bien compris, intéressant, utile à tous égards. Le texte contient par-ci par-là des affirmations peut-être un peu hâtives. Nous lisons page 9 : « The magnificent carved gateways or *toraṇas* were introduced into China and Japan along with Buddhist art from India and are there known as *torii*. » Il serait paradoxal, mais amusant, de soutenir l'opinion inverse et de dire que c'est l'Inde qui doit à l'Extrême-Orient le *toraṇa*, ainsi qu'un ornement dont M. Gangoly s'est occupé (*Rūpam*, n° 1) : le *kīrtimukha*. On ne peut pas croire que les peuples de l'Asie n'avaient pas été en relations bien avant l'époque où des auteurs sont là pour nous le raconter.

Il va sans dire que le lecteur français aimerait trouver la substance de ce livre non pas transformée, mais simplement ordonnée, divisée, groupée sous quelques idées générales : mais c'est là affaire de tempérament national. Il y a d'autres défauts que nous signalons à M. Gangoly parce que personne aux Indes n'a plus que lui le désir de réaliser un beau livre :

1° Beaucoup trop de fautes d'impression, dont certaines particulièrement scandaleuses ;

2° Les similis ne doivent s'imprimer qu'en noir. Les tons bleuâtres ou (comme ici) chocolat produisent invariablement un effet camelote ; au contraire ils pourraient égayer un livre de façon charmante avec des clichés au trait, pour lesquels on ne songe pas souvent à les employer ;

3° Enfin un très gros défaut : ces petits livres cousus à moitié à la japonaise, mais imprimés sur papier européen très raide, refusent absolument de s'ouvrir et leur lecture exige un effort musculaire des plus pénibles. Quelle qu'en soit la dépense supplémentaire, il faut désormais les coudre feuille par feuille à l'européenne.

Little Books on Asiatic Art, vol. 2. — *The Art of Java*, by O. C. GANGOLY, Editor of *Rupam*. — Un vol. in-16 cartonné, 69 reprod., 16 figures, 60 pp. de texte. Calcutta [1928].

C'est le deuxième volume de la collection dont nous avons signalé en son temps *Southern Indian Bronzes* (n° 1) ; nous rendons compte plus haut du n° 3, *Indian Architecture*. Plus important que le n° 1 par le texte et le nombre des illustrations, il a les mêmes qualités et les mêmes défauts que le dernier volume. On y trouvera les chefs-

d'œuvre les plus célèbres de la sculpture javanaise. La comparaison avec d'antres photographies des mêmes sujets inspire la remarque que, malgré leur souplesse, leur grâce charnelle, la richesse de leurs parures, etc., toutes ces figures sont conçues dans une si forte unité, une harmonie si intime avec l'édifice, qu'elles ne gagnent pas à en être détachées : l'architecture avec ses masses rectilignes constitue leur encadrement normal et *indispensable*. Ne jamais détourer le cliché d'une statue javanaise *in situ* ! L'auteur insiste comme de juste sur la dépendance de l'art javanais vis-à-vis de l'Inde ; le fait est, je pense, universellement reconnu, et il est peut-être plus utile de chercher à définir son originalité, sa personnalité, qui n'est pas moins incontestable. M. Gangoly n'y a pas manqué, mais peut-être n'a-t-il pas donné à cette question tout le relief désirable.

CHINE

Grandeur et suprématie de Peking, par Alph. HUBRECHT, C. M. — Un vol. in-4°, 600 pp., 950 gravures environ, ss. indic. de prix. Imprimerie des Lazaristes, Peking 1928 ; en dépôt chez Luzac et C°, Londres.

En ouvrant ce volume énorme, on redoute qu'il ne soit de la catégorie de ceux qui effleurent tout, n'approfondissent rien, n'éclaircissent pas ce qui est compliqué, et risquent de n'être utiles à personne en dépit du travail qu'ils ont coûté à l'auteur. On le regrette d'autant plus quand celui-ci est un esprit aussi ouvert, aussi généreux que le R. P. Hubrecht.

La « partie historique », à peu près la moitié du volume, consacre 75 pages aux dynasties « Sia » (Hia), Chang, « Tchoo » (Tcheou), etc., avant d'arriver à la fondation de Kambalick. Cet exposé est fait presque sans aucune critique, sans vues d'ensemble ni idées générales propres à jeter un peu de clarté sur un sujet si ardu pour le grand public visé par l'auteur. Suivent des chapitres assez étendus et plus intéressants sur les missions chrétiennes ; la propagande nestorienne, la mission franciscaine (Monte Corvino), la querelle des rites chinois (le P. Ricci, etc.), puis encore 200 pages sur l'histoire des temps modernes, envisagée particulièrement au point de vue des rapports de la Chine avec les missionnaires et les militaires européens. Voici le titre des derniers chapitres (« partie descriptive », pp. 397-590) : Les palais impériaux, les temples impériaux, les tombeaux impériaux, la vie familiale, la vie sociale, les tombeaux, les pagodes, les croyances religieuses, la plaine de Peking.

La bizarrerie des transcriptions, qui s'explique par le dialecte de Pékin (« Si-nan-fou », « K'ang Si » etc.) s'étend même aux mots sanscrits : « Sinayana » ! Comment se fait-il qu'il soit si difficile d'obtenir l'adhésion générale à un système de transcription national et même international ?

Les illustrations sont souvent de trop : à quoi bon tous ces portraits imaginaires et modernes de grands hommes, tous ces dessins de porcelaines K'ang-hi ? Par contre, il y a quelques vues (des photographies sans doute) traduites « en gravure sur bois par les meilleurs artistes [chinois] de la capitale » d'une façon excellente : tout le superflu est sacrifié, tout l'essentiel est parfaitement rendu. D'autres dessins chinois décrivent à la perfection la vie quotidienne : les croque-morts, les pompiers, les commerçants, etc. Notons enfin de nombreux dessins de stèles chrétiennes. Les « phototypies hors texte » sont des similis exécrables comme tous les clichés de ce genre gravés en Orient.

En résumé, c'est un livre abondamment documenté et excellent dans ses intentions ; en raison de son ampleur même, il risque de ne pas atteindre son but qui est, semble-t-il, de faire mieux connaître et aimer la Chine. On n'y trouvera aucune trace de l'esprit de dénigrement et de mépris qui caractérise certains livres de missionnaires. On regrettera que l'auteur ait voulu com-

pléter ce qu'il connaissait de première main par des compilations qui, en fait, sont extérieures à son sujet. Il possédait la matière de trois ou quatre petits livres intéressants, (les missions ; les monuments ; les mœurs et coutumes, etc., etc.) ; elle se trouve noyée dans ce gigantesque volume, peu accessible et peu maniable.

JAPON

Émile BAYARD. *L'art de reconnaître les styles. Le style japonais.* 218 pages, 140 illustrations dans le texte. 12 fr. Librairie Garnier frères, Paris. 1928.

En voyant ce petit volume dans une librairie, j'ai été attiré par son titre. Je pensais qu'il était consacré à la description des meubles japonais qui sont bien moins nombreux que ceux qui ornent une demeure occidentale. La table des matières m'a montré que j'étais induit en erreur. L'auteur s'occupe de l'ensemble de l'art japonais, et traite son sujet d'une manière qui n'a pas été sans me surprendre. Pourquoi ce titre lorsqu'on ne tente même pas de donner un aperçu des différents styles dans l'art du Japon? Plaignons le public auquel ce volume n'apportera aucune donnée nouvelle, sinon celles qui résulteront des multiples erreurs issues d'une documentation défectueuse.

Le premier chapitre est consacré aux « considérations générales sur l'Art et le Japon ». On s'aperçoit aisément que l'auteur n'a pas une vision d'ensemble de l'art japonais, mais qu'en écrivant, il pense surtout aux estampes du XVIIIe et du XIXe siècles. De là, des phrases comme « ces physionomies de masques aux rictus stéréotypés ». Or, regardez les visages nobles et calmes de Taira Shigemori (1138-79), du peintre Fujiwara Takanobu (Japanese Temples, nº 455), du shôgun Ashikaga Yoshimochi (1386-1428) (Japanese Temples », nº 459), ou encore le portrait du prêtre bouddhiste Daitô Kokushi (reproduit dans la *Kokka*, nº 235) dont le visage intelligent accuse une forte personnalité. Seules les estampes représentant des têtes d'acteurs aux « physionomies de masques » ont dû frapper M. Bayard.

Le deuxième chapitre sur l'Architecture et les Jardins n'est pas meilleur. Parlant du « matériau », l'auteur indique que « la rigidité de la pierre s'imposant moins à la secousse sismique que l'ondoyante souplesse du bois et, d'autre part, au point de vue harmonieux, la frêle maison japonaise donnant plus ample satisfaction à la grâce d'une *mousmée* dans son décor adéquat ». Il est inutile de commenter cette phrase ; tout lecteur ayant quelques notions sur l'histoire du Japon sait fort bien quel fut le rôle modeste des jeunes filles japonaises. Le style des grands édifices en bois fut importé par les architectes chinois et coréens. Le rôle considérable que ces étrangers ont joué dans la formation de l'art japonais a été très nettement exposé par Cl. Maître, dans son article *L'art du Yamato* (Études d'art ancien et moderne. Paris). Cette étude est restée inconnue à M. Emile Bayard ; il en est probablement de même de beaucoup d'autres ouvrages allemands et anglais. Dans le cas contraire il n'aurait jamais écrit (p. 33) « ce chapiteau que la Chine dédaigna » ; car les chapiteaux japonais sont d'origine chinoise. Il est vrai que les bâtiments en bois de ce style ancien ne se sont pas conservés en Chine, mais nous connaissons les formes de leurs chapiteaux par les documents chinois et les hauts-reliefs. On les distingue très nettement au sommet d'une grotte de T'ien long-chan, dont la photographie est publiée dans l'ouvrage de O. Sirén : *La sculpture chinoise du Ve au XIVe siècle*, Paris 1926, planche 207 ; nous lisons dans la description : « le tout fait à l'imitation de constructions en bois ». Les mêmes chapiteaux « japonais » se rencontrent sur la pagode du Nord, à Fang-chan-hien (*op. cit.*, planches 532-533), ainsi que sur les pagodes de Ling-Yin-sseu et de Chen-T'ong-sseu (*op. cit.*, planches 600 et 617) ; un ancien bas-relief, qui se trouve au Musée d'Art d'Extrême-Orient de Co-

logne, représente des palais chinois dont les colonnes sont surmontées de chapiteaux semblables à ceux des temples japonais (*op. cit.*, planches 446 et 447). On pourrait trouver encore d'autres exemples de l'origine chinoise de ces chapiteaux « japonais». Notons encore quelques inexactitudes du même ordre. M. Emile Bayard écrit (p. 36) « à côté du riche temple bouddhique (*tera*) d'importation, à l'intense polychromie des laques et des vernis... » Il suffit pour dénoncer cette opinion fausse de citer le *Shariden* du couvent Enkakuji à Kamakura, construit au début du XIVe siècle sur le modèle des temples chinois, édifice sobre sans aucune polychromie. Il n'eut pas fallu non plus opposer la pagode chinoise polygonale à la pagode japonaise à cinq étages ; cette dernière fut influencée par le style des pagodes chinoises anciennes antérieures aux pagodes polygonales ; celles-ci sont assez récentes et influencées par les croyances lamaïques. Il serait fastidieux d'énumérer les maintes petites fautes dispersées dans ce chapitre, qui ne donne aucun aperçu sur le développement des formes architecturales au Japon. Dans un volume qui prétend enseigner à « reconnaître les styles », il aurait fallu exposer les traits particuliers de l'architecture japonaise et son évolution, mais l'auteur garde le silence sur ces problèmes.

Les chapitres suivants sont écrits avec la même incompétence et la même incompréhension du Japon. « On ne saurait envisager l'art plastique japonais dans le sens de notre conception occidentale parce que, précisément, cet art demeure exclusivement décoratif », c'est ainsi que M. Emile Bayard commence le chapitre consacré à la peinture et la gravure. Un art exclusivement décoratif, celui de l'école des peintres de la famille Tosa qui ont exécuté les plus beaux rouleaux enluminés (*e-makimono*) pour commémorer les événements historiques, la vie des grands saints et l'histoire des grands temples? Un peu plus loin l'auteur dit (p. 58) que, chez les peintres japonais, se manifeste « une rupture d'équilibre de la composition ». Les œuvres de Kano Sanraku témoignent de l'inexactitude de cette assertion (*cf.* Sei-ichi Taki. *Three Essays on Oriental Painting*. London, 1910, planche VIII, « Kuruma-Arasoi »).

Dans mon volume sur la « Peinture contemporaine au Japon », j'ai essayé de démontrer en quoi consiste la composition traditionnelle japonaise et avant moi M. William Cohn l'avait fait avec beaucoup de précision dans son ouvrage *Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei* 1908.

Après avoir consacré une vingtaine de pages parsemées d'erreurs à la peinture japonaise en général, M. Emile Bayard passe « aux maîtres caractéristiques en ces arts ». Il ne fait qu'un saut de Motomitsu (début du XIe siècle), fondateur de l'école Kasuga, à Toba Sôjô (1053-1114), créateur d'un style particulier, sans dire un seul mot des particularités de l'école Kasuga qui nous a donné un Takanobu et surtout un Nobuzane. Puis, en une même page (80), il cite Meichô, qu'il écrit Meïtshio, Kano, Sesshū, Oguri Sôtan, pour nommer ensuite Soga Chokuan et son fils qu'il appelle Ni au lieu de Nichokuan. L'histoire de l'estampe est traitée de la même manière avec un à peu près déconcertant. Pas un mot de l'évolution du style des estampes ou des différentes écoles, seulement une liste de noms de peintres (p. 84), estropiés par une transcription assez fantaisiste et souvent comique, car Okumura et Maruyama deviennent chez M. Emile Bayard Okumara et Marayama sans que l'auteur se rende compte que les deux syllabes Mara signifient en japonais : le phallus.

Les autres chapitres sont écrits avec la même ingénuité. Celui qui est consacré à la sculpture débute par ces lignes : « ce qui frappe essentiellement, dans l'art statuaire de l'Orient, c'est le goût pour l'immobilité, pour la masse dormante des personnages qu'animent seuls les sentiments intérieurs ». Or l'art statuaire n'avait aucun goût particulier pour l'immobilité ; si le sculpteur

représentait un Amida ou un Jizô, il observait les formes de la tranquillité sereine, mais les gardiens de temples, les Niô, sont-ils immobiles? Les quatre deva-Shitennô (et non Shintennô comme les appelle l'auteur à la page 216) et le fameux démon qui porte sur son épaule gauche une grande lanterne (Tentôki du Kôfukuji de Nara exécuté par Kôben, XIIIe siècle) ; les dix disciples du Buddha (Jûdaideshi) qui sont au Kôfukuji de Nara (VIIIe siècle) ; voici de beaux exemples de l'art statuaire, pleins de vie et de mouvement. Que l'on prenne le volume de M. Curt Glaser *Ostasiatische Plastik*, on s'apercevra de suite que M. Emile Bayard émet des opinions qui lui sont toutes personnelles et sans aucun fondement. Le seul nom de sculpteur qu'il cite est celui de Hidari Jingoro. Mais les noms de grand sculpteurs comme Jôchô (début du XIe siècle), Kôkei (fin du XIIe), Unkei (début du XIIIe), Kwaikei (début du XIIIe), Jôkei (début du XIIIe), Kôben (début du XIIIe), etc., lui sont restés inconnus. M. Emile Bayard passe sous silence les statues en « laque sèche » (*kanshitsu*) qui sont très importantes dans l'ensemble de l'art statuaire du Japon. Le problème de la « laque sèche » est fort intéressant et M. Paul Pelliot lui a consacré un article remarquable dans le no 2, tome CCII (avril-juin 1923) du Journal Asiatique : *Les statues en « laque sèche » dans l'ancien art chinois.*

Le chapitre V traite de l'art appliqué : la meuble et la laque. Nous trouverons là des lignes qui feront sourire ceux des lecteurs qui ont visité le Japon. L'auteur prétend (p. 114) « qu'on couche tout habillé sur les nattes » et que faute de tables « on mange sur les tatami dans de minuscules ustensiles ». Il oublie qu'il existait des plateaux sur lesquels étaient placés les ustensiles et que souvent ces plateaux étaient pourvus de pieds qui leur donnaient l'aspect des tables basses. Il est faux de dire (p. 128) que les braseros portatifs n'avaient aucun intérêt esthétique ; ils sont souvent remarquables par la beauté et la variété de leurs formes et des matières qui les revêtent. L'auteur passe aussi sous silence les vases de fleurs (*hana-ike*) qui sont souvent en bois laqué ou en bambou.

Les chapitres sur la céramique, sur le costume et le dernier chapitre intitulé « Hier et aujourd'hui », comme le « Répertoire des mots japonais employés », augmentent encore les inexactitudes. Que doit-on dire d'une pareille explication, « Mikado, voir Shyogun », ou de celle des « geta » qui se termine par ces lignes : « En temps ordinaire, des sandales de paille les remplacent, ou (pour l'intérieur) des sortes de chaussettes désolidarisant le pouce des autres doigts du pied ».

Je sais que mon compte-rendu ne changera pas la manière d'écrire de M. Emile Bayard ni des autres compilateurs de la même école, mais il me semble que le public français est en droit de réclamer des ouvrages autrement composés que celui-ci ; des bibliothèques comme la bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, celle du Musée Guimet, celle des Arts décoratifs donnent la possibilité de se documenter plus sérieusement que par la lecture des volumes de Gonse et de Bing qui, après toutes les nouvelles recherches et les récents ouvrages sur l'art d'Extrême-Orient, ont perdu leur valeur et leur intérêt.

S. Elisséev.

Novembre 1928.

PROJET DE FONDATION D'UN INSTITUT BOUDDHIQUE INTERNATIONAL A PARIS

L'automne dernier est arrivé en Europe un bonze chinois, Son Éminence Tai Hsü, chargé de reconnaître la possibilité de créer des centres bouddhiques dans les pays qui n'en possèdent pas encore. Il a reçu à Paris un accueil empressé qui prouve que l'idée réalisée depuis quelque temps en Angleterre et en Allemagne est au moins « dans l'air » chez nous. Le Musée Guimet convia ses habitués à venir l'entendre, et quelque temps après, par les soins de l'Association Française des Amis de l'Orient, furent distribuées des circulaires où l'on annonçait que le projet avait déjà reçu l'adhésion de plusieurs savants bien connus de nos lecteurs.

Même si certains d'entre eux ont été « adhésionnés » d'office, sans être consultés, il est exact que nos orientalistes seraient heureux d'avoir accès à une bibliothèque bouddhologique où l'on trouverait tout ce qui se publie sur le sujet dans tous les pays, et tout au moins une analyse de ce qui paraît en Chine et au Japon. Mais il ne s'ensuit pas du tout qu'ils aient l'intention de se proclamer bouddhistes, et nous redoutons là un premier malentendu entre Son Éminence Tai Hsü et ses auditeurs français, l'un étant surtout désireux de propager sa foi, les autres s'occupant de science pure, d'histoire des religions, d'histoire de l'art, etc., sans aucune pensée religieuse.

Il y a peut-être une autre méprise de la part des personnes qui ont répondu à l'appel des circulaires. Y figurent en grand nombre des âmes éprises de mystère, d'ésotérisme yoga, et de thaumaturgie, fantaisies qui n'ont rien à voir avec la Bonne Loi. Cette attitude est parfaitement représentée par M. Maurice Magre, auteur d'un petit livre sympathique intitulé *Pourquoi je suis bouddhiste* : cet auteur est fortement imprégné de sentiments théosophiques, mais nous croyons que les bouddhistes, si tolérants soient-ils, le reconnaîtraient difficilement pour un des leurs. N'est-il pas à craindre que le point de vue de ces personnes s'accorde mal avec les deux autres que nous venons de dire ? L'important toutefois, c'est que tous ceux qui désirent sincèrement s'instruire du bouddhisme puissent trouver dans la nouvelle institution l'enseignement écrit et oral susceptible de les guider.

Ajoutons qu'un de nos amis japonais, M. Mutô Sô, est venu à Paris, cet automne également, chargé par les milieux bouddhistes et bouddhologues de son pays d'une mission tout à fait pareille : fondation à Paris d'un institut bouddhique international où toutes les sectes seraient représentées. Notons que M. Mutô est un ancien disciple du *Zen*, que les personnalités qui l'ont mandaté sont en grande partie des zénistes éminents ; comme le *Zen* est la seule branche du bouddhisme qui nous paraisse offrir un intérêt *intrinsèque* pour l'Occident, nous serions heureux que le futur institut bouddhique fût pour une large part une œuvre zéniste. Mais il nous paraît surtout souhaitable que toutes les bonnes volontés s'unissent, et que tous ces efforts, tant bouddhiques-chinois que bouddhiques-japonais, se conjuguent au lieu de rivaliser.

J. B.

LES FRESQUES DE TOUEN-HOUANG

et les

FRESQUES DE M. EUMORFOPOULOS

par Paul PELLIOT

(*Suite et fin*)

Mais nous n'en avons pas encore fini avec le bref jugement de Yen-ts'ong sur Ts'ao Tchong-ta, car nous n'avons encore discuté que la recension qu'en a connue Tchang Yen-yuan, mais non pas celle du *Heou houa lou* actuel. Celle-ci, on s'en souvient, nomme 周研 Tcheou Yen au lieu de Yuan comme maître de Ts'ao Tchong-ta et n'a pas la comparaison de la glace plus froide que l'eau. Mais avec ce « Tcheou Yen », nous entrons dans un enchevêtrement de textes presque inextricable.

Le « Tcheou Yen » donné ici est certainement une forme abrégée, pour raisons de rythme, du nom de 周曇研 Tcheou T'an-yen. Le *Li-tai ming-houa ki* (1,14 v°; 2, 2 r°; 7, 3 v°) met Tcheou T'an-yen sous les Ts'i méridionaux (479-502), mais ne le connaît en réalité que par Yen-ts'ong, dont il reproduit le texte en ces termes (7, 3 v°) : « Tcheou T'an-yen. Le *śramaṇa* Yen-ts'ong dit : Il eut pour maître 塞北勤 Sai Pei-k'in et donna [l'enseignement] à Ts'ao Tchong-ta. Mis en parallèle avec Ts'ao [Tchong-ta], il est insuffisant ; comparé à Sai [Pei-k'in], il a du surplus » (2). Autrement dit, Tcheou T'an-yen fut supérieur à son maître « Sai Pei-k'in », mais inférieur à son disciple Ts'ao Tchong-ta. Tchang Yen-yuan ajoute en note : « Sai Pei-k'in est inexpliqué » (未詳).

Le *Heou houa lou* actuel est assez différent : « 周雲妍 Tcheou T'an-yen des Ts'i : — Il eut pour maître 塞北勒 Sai Pei-lo et imita Ts'ao Tchong-ta. Si on le compare à 韓 Han, il a du surplus ; si on le met en parallèle avec Ts'ao, il est insuffisant. C'est ainsi que Wen [-wang] et Wou [-wang] ont inauguré la tâche de réprimer les troubles, mais que le roi Tch'eng a mené à bien l'œuvre de la grande pacification. [*Note de l'éditeur des Ming* : Le (*Li-tai*)

---

(2) 周曇研。 沙門彥悰云。師塞北勤。授曹仲達。比曹不足。方塞有餘。塞北勤未詳。

ming-houa ki dit : Sai Pei-lo est inexpliqué] » (1). La dernière phrase de Yen-ts'ong, si elle fait bien partie de la rédaction primitive (le *Li-tai ming-houa ki* ne la cite pas) ne peut guère signifier en principe que ceci : La peinture était dans l'anarchie ; « Sai Pei-lo » et Tcheou T'an-yen furent pour elles les promoteurs d'ordre qu'avaient été dans l'antiquité le roi Wen et le roi Wou lors des troubles de la fin des Yin ; mais la formule de paix définitive fut donnée par Ts'ao Tchong-ta ; autrement dit, il fit prévaloir et accepter de tous un certain canon de peinture. Entendez par là un certain canon de peinture bouddhique, comme celle dont parlait Tao-siuan au milieu du VII[e] siècle ; et n'oublions pas que Yen-ts'ong est moine bouddhique lui aussi.

Mais pour que cette interprétation de la seconde phrase de Yen-ts'ong devienne conciliable avec le texte actuel de la première, il faut écarter un certain nombre de difficultés, et pour cela comparer la rédaction reproduite par Tchang Yen-yuan avec celle du *Heou houa lou* actuel.

Le nom du peintre, dans le *Heou houa lou* actuel, est écrit avec 妍 *yen* ; mais la forme avec 硏 *yen* semble garantie par le fait qu'en dehors du *Li-tai ming-houa ki,* on la retrouve dans le *Heou houa lou* actuel au début de la notice sur Ts'ao Tchong-ta. Quant à la date, le *Li-tai ming-houa ki* met Tcheou T'an-yen sous les Ts'i méridionaux (479-502), et cette indication a passé dans les compilations tardives comme le *T'ou-houei pao-kien* ou le *P'ei-wen-tchai chou-houa p'ou.* Mais un peintre d'une dynastie méridionale de la fin du V[e] siècle ne peut avoir été le maître — et encore moins le disciple comme le veut la rédaction actuelle de la notice de Tcheou T'an-yen au *Heou houa lou* — d'un peintre d'une dynastie septentrionale de la seconde moitié du VI[e] siècle. Le *Heou houa lou* actuel dit simplement que Tcheou T'an-yen est des Ts'i, et je ne doute pas que ce soit là la leçon primitive. Tchang Yen-yuan l'a interprétée par « Ts'i méridionaux » (479-502) ; nous y reconnaîtrons au contraire les « Ts'i septentrionaux » (550-577).

Tchang Yen-yuan ne savait que faire du nom indiqué par Yen-ts'ong pour le maître de Tcheou T'an-yen, et nous ne sommes guère plus avancés que lui. La forme même en est incertaine. Le nom de famille Sai est rare et semble avoir été porté par des descendants d'étrangers. L'alternance 勒 *lo* et 勤 *k'in* est du type qui a altéré 特勤 *t'ö-k'in* (*tegin*) en 特勒 *t'ö-lo* dans presque tous les textes relatifs à l'époque des T'ang ; la forme en *k'in* étant celle qui disparaît le plus facilement, je pense qu'il faut la maintenir ici, d'autant que son initiale est en accord avec l'ancienne finale gutturale du mot précédent ; je lirai donc Sai Po-k'in, en le considérant comme la transcription du nom d'un peintre d'origine étrangère, qu'on peut ramener hypothétiquement à quelque chose comme *Săg-băgin. Si par la suite, dans les comparaisons, le texte actuel du *Heou houa lou* écrit 韓 *han* là où on attendrait 塞 *sai* comme dans le *Li-tai ming-houa ki,* j'y vois le résultat d'une première faute

(1) 齊周曇硏。師塞北勒。法曹仲達。方韓則有餘。比曹則不足。亦若文武創撥亂之功。成王安太平之業。名畫記云。塞北勒未詳。

graphique de 寒 *han* pour 塞 *sai* ; et on aura ensuite substitué à 寒 *han*, à peine connu comme nom de famille, le nom de famille 韓 *han*, très usuel, et absolument homophone.

Une autre difficulté vient du second membre de phrase : Yen-ts'ong, d'après le *Li-tai ming-houa ki*, dit que Tcheou T'an-yen « donna [son enseignement] » (授 *cheou*) à Ts'ao Tchong-ta, au lieu que le texte actuel du *Heou houa lou* est que Tcheou T'an yen « imita » (法 *fa*) Ts'ao Tchong-ta ; donc, dans l'un des cas, Tcheou T'an-yen est le maître de Ts'ao Tchong-ta, et dans l'autre il est son disciple. Par un concours bizarre de circonstances, il se trouve que Tchang Yen-yuan dont le texte fait ici de Ts'ao Tchong-ta l'élève de Tcheou T'an-yen, n'hésite pas à écrire ailleurs (2,2 r°) que Tcheou T'an-yen, qu'il met sous les Ts'i méridionaux (479-502), fut l'élève de Ts'ao Tchong-ta, qu'il place sous les Ts'i septentrionaux (550-577) ; et d'autre part, le *Heou houa lou* actuel qui, dans la notice sur Ts'ao Tchong-ta, fait de Ts'ao Tchong-ta l'élève de Tcheou [T'an-]yen, renverse les rôles dans le paragraphe consacré à Tcheou T'an-yen lui-même. Mais dans le texte même du *Heou houa lou* actuel, la deuxième partie nous fournit un argument contre ce qui est dit dans la première. Si Ts'ao Tchong-ta est supérieur à Tcheou T'an-yen qui est supérieur lui-même à « Sai Pei-k'in », s'il est comme le Tch'eng-wang que parfait l'œuvre de ce Wen-wang et de ce Wou-wang, il faut qu'il soit venu après eux. Le *fa*, « imita », du *Heou houa lou* actuel est donc condamné, et à remplacer par le *cheou* « donna [son enseignement] » de la citation du *Li-tai ming-houa ki* (1).

Tcheou T'an-yen et Ts'ao Tchong-ta sont tous les deux des Ts'i septentrionaux, et il n'y a donc aucune difficulté à ce que l'un ait été le maître de l'autre. Mais cela n'exclut-il pas que Yuan Tseu-ngang ait été aussi le maître de Ts'ao Tchong-ta ? Sans doute, un peintre peut avoir eu deux maîtres, mais il est bien clair que le paragraphe de Yen-ts'ong sur Ts'ao Tchong-ta ne contenait qu'un nom, et que si nous adoptons celui de Tcheou T'an-yen, qui est celui du *Heou houa lou* actuel, au lieu de celui de Yuan [Tseu-ngang] qu'indiquait le texte utilisé par Tchang Yen-yuan, il n'y a plus de raison de faire intervenir Yuan Tseu-ngang. Or je crois bien qu'il y a d'autres motifs pour nous faire écarter Yuan Tseu-ngang. Il était des Tcheou au lieu que Ts'ao Tchong-ta était des Ts'i, et les deux dynasties ont été en lutte tant qu'elles ont duré. Par ailleurs, Ts'ao Tchong-ta, à en juger par ses portraits, travailla à la Cour des Ts'i septentrionaux presque dès ses débuts ; son apprentissage auprès de Yuan Tseu-ngang aurait donc dû se placer au plus tard vers 450 ; or Yuan Tseu-ngang, nous l'avons vu, fut lui-même l'élève de Tcheng Fa-che, qui était en service sous les Tcheou mais occupa encore des fonctions sous les Souei après 581. Ni les régions, ni les dates ne s'accordent donc bien avec la

(1) Le *P'ei-wen-tchai chou-houa p'ou*, ch. 45, donne pour Tcheou T'an-yen, en invoquant le *Heou houa lou*, un texte mixte où on a bien *sai* et non *han*, mais où on a en même temps *fa* et non pas *cheou* ; c'est aussi celui qui est reproduit dans le *T'ou-chou tsi-tch'eng*, Yi-chou-tien, 757, 14 v°.

théorie qui ferait de Ts'ao Tchong-ta un disciple de Yuan Tseu-ngang. Son vrai maître, c'est Tcheou T'an-yen, comme le dit bien le *Heou houa lou* actuel dans son paragraphe sur Ts'ao Tchong-ta ; mais, en même temps, le membre de phrase sur la glace plus froide que l'eau, c'est-à-dire sur le disciple qui dépasse le maître, est bien en accord avec ce que dit Yen-ts'ong dans le paragraphe consacré à Tcheou T'an-yen, et c'est vraisemblablement à tort qu'on lui a substitué dans le *Heou houa lou* actuel une mention des « bambous, arbres, montagnes et eaux » qui se relie assez mal à ce qui suit et où en outre le terme *chan-chouei*, si on voulait le prendre en son sens technique de « paysage », constituerait presque un anachronisme dans la langue du milieu du VIIe siècle. Je crois donc en définitive que le paragraphe de Yen-ts'ong relatif à Ts'ao Tchong-ta doit être restitué comme suit : « Comme maître, il s'appuya sur Tcheou [T'an-]yen ; la glace est plus froide que l'eau. Pour les images des Buddha des pays étrangers, il n'eut pas de rival en son temps. »

Est-ce à dire que le canon de peinture bouddhique préconisé par Ts'ao Tchong-ta fut vraiment accepté tel quel et longtemps? Un autre texte de Yen-ts'ong permet d'en douter. Le *Heou houa lou* actuel contient une notice sur un peintre « 靳智翼 Kin Tche-yi des T'ang », où il est dit : « Il prit pour modèle le seigneur Ts'ao, [mais] modifia et étendit le luth et la cithare. Pour changer les barbares en Chinois, en premier lieu il fut cet homme-là (1). » Le luth et la cithare sont en Chine le symbole du mari et de la femme, de la vie conjugale ; je comprends donc que Kin Tche-yi, tout en empruntant ce qu'il pouvait y avoir de fécond dans la représentation des scènes purement religieuses de religions étrangères, « laïcisa » et « chinoisa » la peinture. Qui est le seigneur Ts'ao? Une note anonyme du *Heou houa lou* actuel veut que ce soit 曹不興 Ts'ao Pou-hing du IIIe siècle, mais on eût été bien en peine, même au début des T'ang, de se mettre à l'école d'un peintre dont, dès ce moment, il ne restait probablement rien (2) ; et d'ailleurs Ts'ao Pou-hing était un peintre spécifiquement chinois ; le texte, appliqué à lui, n'est guère explicable. Mais rien ne force à songer à Ts'ao Pou-hing, et le « seigneur Ts'ao » peut être et est beaucoup plus normalement Ts'ao Tchong-ta en fait, dans le texte même de Yen-ts'ong, la citation qu'en fait le *Li-tai ming-houa ki* (9,7 r°) a expressément « [Ts'ao] Tchong-ta » au lieu du « seigneur Ts'ao » (3).

Ces quelques renseignements, assez maigres, épuisent les informations originales qui nous sont parvenues sur Ts'ao Tchong-ta, et conduisent à

(1) 祖述曹公、改張琴瑟。變夷爲夏、初是斯人。

(2) Sur Ts'ao Pou-hing, cf. *T'oung Pao*, 1923, 224-236.

(3) En dehors de « Ts'ao *kong* » remplacé par « Tchong-ta », la seule différence, qui ne change rien au sens, est que, dans le dernier membre de phrase, Tchang Yen-yuan donne 肇自 au livre de *tch'ou-che*. Le nom de Kin Tche-yi est orthographié 靳智異 Kin Tche-yi dans ce passage du ***Li-tai ming-houa ki*** ; mais c'est là une faute de texte, car, à la table (I, 17 r°) et dans la liste des maîtres et disciples (II, 3 r°), le ***Li-tai ming-houa ki*** a bien l'orthographe que j'ai indiquée d'après le *Heou houa lou*.

modifier sensiblement les conclusions que le *Li-tai ming-houa ki* seul nous aurait suggérées. Le «peintre» Yuan Ngang des Leang disparaît, et les dynasties méridionales, pour la question qui nous occupe ici, restent entièrement hors de cause. Quant aux autres artistes, nous pouvons reconstruire à peu près le tableau suivant, assez hypothétique dans le détail des dates, mais en somme vraisemblable. Les personnages qu'on a mêlés jusqu'ici à l'histoire de Ts'ao Tchong-ta se divisent en deux groupes :

1° Un groupe de Si-ngan-fou, vivant sur le domaine des Wei occidentaux, puis des Tcheou du Nord. Il comprend essentiellement Tcheng Fa-che, qui dut être en fonctions à partir de 560 environ sous les Tcheou, mais se mit au service des Souei après la chute des Tcheou en 581. Tcheng Fa-che fut le maître de Yuan Tseu-ngang, qui travaillait sous les Tcheou à Si-ngan-fou, mais qui survécut à leur chute et dut exécuter après 581, sous les Souei, une fresque dans un temple de Lo-yang.

2° Un groupe de Lo-yang, puis de Ye (1), dont le fondateur, Sai Pei-k'in (ou à la rigueur Sai Pei-lo), paraît avoir été un étranger vivant sur le territoire des Wei avant la division de 534 entre Wei occidentaux et Wei orientaux. Sai Pei-k'in fut le maître de Tcheou T'an-yen, dont l'activité dut commencer sous les Wei orientaux et se continuer assez avant sous les Ts'i du Nord ; assignons à cette activité les limites provisoires et assez flottantes de 540-570. Ts'ao Tchong-ta, élève de Tcheou T'an-yen, semble avoir peint à la Cour des Ts'i du Nord presque dès leur avènement ; par ailleurs il vivait et travailla encore pendant le premier règne des Souei ; la production de Ts'ao Tchong-ta paraît ainsi s'espacer sur une quarantaine d'années, de 550 à 590 environ (2). Enfin Kin Tche-yi, disciple direct ou indirect de Ts'ao Tchong-ta, vivait avant 639, puisqu'un ouvrage de cette date le nomme, mais il est dit des T'ang et dut par suite être encore actif dans les années qui suivirent l'avènement des T'ang en 618 ; nous ne nous tromperons vraisemblablement pas beaucoup en lui assignant pour principale période d'activité le premier quart du VIIe siècle.

Au milieu du VIIIe siècle, Tchang Yen-yuan n'a plus accès, pour Ts'ao Tchong-ta, à aucune information indépendante de celles qui nous sont parvenues par d'autres sources. Comme œuvres, il n'a vu aucun de ses tableaux, dont il reproduit simplement la liste dressée ou plutôt copiée en 639 ; la fresque de Ts'ao Tchong-ta que P'ei Hiao-yuan signalait encore dans un temple de Si-ngan fou en 639 a disparu dès avant le temps de Tchang Yen-yuan. Et parmi toutes les fresques des temples de Si-ngan-fou que Tchang Yen-yuan

(1) Ye, dans la région de Tchang-tö au Honan, devint la capitale des Wei orientaux quand Lo-yang même fut abandonné en 534 ; mais Lo-yang continuait à faire partie du territoire des Wei orientaux, puis des Ts'i du Nord.

(2) Vu ces dates de Ts'ao Tchong-ta, on remarquera que M. Waley, en supposant au rouleau japonais de 735 un original chinois antérieur à Ts'ao Tchong-ta (cf. *supra*, p. 10), amènerait à dater cet original non seulement du VIe siècle en général, mais de la première moitié du VIe siècle, ce que je tiens pour assez peu vraisemblable.

décrit dans son chapitre 3, il y en a une seule (3, 10 v°) qui est dite « peinte par Ts'ao » ; encore n'est-il pas autrement sûr que ce Ts'ao soit Ts'ao Tchong-ta.

Après cette enquête, le moment est arrivé de revenir à notre première question : Ts'ao Tchong-ta doit-il son nom à ce qu'il était originaire du royaume de Ts'ao? J'en suis moins convaincu que jamais. Tchang Yen-yuan le dit, mais parle seulement sur la foi du récit légendaire du milieu du VIIe siècle relatif à la représentation du Paradis d'Amitābha. Aucun texte ne nous montre jusqu'ici que le royaume de Ts'ao ait été connu sous ce nom en Chine avant les Souei. Ts'ao Tchong-ta est le disciple d'un peintre très probablement né en Chine, disciple lui-même d'un peintre qui y était au moins établi. Ts'ao Tchong-ta porte d'ailleurs un nom chinois parfaitement régulier, et les répertoires enregistrent à côté de lui, sous cette même dynastie des Ts'i du Nord, un 曹仲璞 Ts'ao Tchong-p'o qui, à en juger par le nom, pourrait bien être son frère ou son cousin. Si Ts'ao Tchong-ta excella dans la peinture des images religieuses «hindoues» (*fan*), il y a grande chance pour que ce soit là un enseignement qu'il avait reçu de Tcheou T'an-yen, qui l'avait reçu lui-même de Sai Pei-k'in; et c'est même peut-être cette prédilection d'école pour les types religieux étrangers qui, lorsqu'une légende s'élabora autour de Ts'ao Tchong-ta et quand le royaume de Ts'ao fut connu, amena un auteur d'anecdotes à croire ou à dire que Ts'ao Tchong-ta était « originairement » de ce pays-là (1).

(1) Le mot « originairement » laisse d'ailleurs quelque marge ; il peut signifier que Ts'ao Tchong-ta est venu du royaume de Ts'ao, mais au moins aussi bien que ses ancêtres en soient venus. Du nom de Ts'ao Tchong-ta et de celui de Ts'ao Tchong-p'o, on peut encore rapprocher à la même époque celui d'un 曹妙達 Ts'ao Miao-ta, qui fut en grande faveur sous le règne du premier empereur de la dynastie des Wei du Nord (550-559) au point d'avoir eu, plus ou moins régulièrement, un titre de prince, et qui était un spécialiste de la musique de Koutcha (Cf.*Souei chou*, 14, 11 v°; 15, 16 r°; *Kieou T'ang chou*, 29, 4 v° ; Courant, *Musique classique des Chinois*, 193; S. Lévi dans *J.A.*, 1913, II, 349; *Song Yuan hi-k'iuk'ao de* Wang Kou-wei, 80 r°). Ts'ao Miao-ta était né en Chine, dans une famille qui s'occupait héréditairement de cette musique; son grand-père, 曹婆羅門 Ts'ao P'o-lo-men, avait inauguré cette tradition. Comme il y a alors parmi les spécialistes de la musique de Koutcha en Chine des gens dont le nom de famille 安 Ngan rappelle le 安息 Ngan-si (Perse arsacide), que le chef de l'orchestre de Koutcha à la cour chinoise sera un peu plus tard un 白明達, Po Ming-ta, c'est-à-dire un homme qui porte le même nom de famille que les rois de Koutcha, enfin que *p'o-lo-men* est la transcription de « brahmane », on conçoit que Wang Kouo-wei se soit demandé si Ts'ao P'o-lo-men ne serait pas un étranger des pays d'Occident. Mais le texte qui parle du Ts'ao P'o-lo-men implique qu'il ait vécu en Chine, car il dit : « Sous les Wei postérieurs, il y eut Ts'ao P'o-lo-men qui reçut d'un marchand la (musique du) *p'i-p'a* de Koutcha et en transmit héréditairement l'étude» c'est donc en Chine que Ts'ao P'o-lo-men apprit cette musique vers 500. Quant à son nom, il ne faut pas oublier qu'il y avait alors dans la Chine du Nord bien des gens d'origine étrangère comme les Wei eux-mêmes, mais dûment chinoisés et qui avaient adopté des noms hindous sans avoir aucune attache avec l'Inde ; les « noms » de Bodhisattva, de Brahmane, de Mahârâja se rencontrent dans cette onomastique. A mon avis, Ts'ao P'o-lo-men était un Chinois, d'origine Wei peut-être et qui s'intéressait aux choses étrangères ; mais son nom de famille Ts'ao n'implique nullement l'existence vers 500 de notre ère d'un pays occidental de Ts'ao dont il aurait pris le nom. Par contre, il ne me paraît pas impossible que Ts'ao Tchong-ta appartienne à la famille de ce Ts'ao P'o-lo-men et soit parent et de même génération que Ts'ao Miao-ta ; la similitude des noms et le goût pour les arts étrangers le rendent même très vraisemblable.

Toutefois Ts'ao Tchong-ta avait plus de talent que son maître et le maître de son maître, et c'est un des motifs pour lesquels il s'imposa plus qu'eux. Mais il y eut aussi une raison de circonstance, qui est que Ts'ao Tchong-ta se trouva mêlé — et peut-être qu'on le mêla encore davantage après coup — au mouvement religieux qui, à partir de la fin du VIe siècle, tendit à substituer au messianisme de Maitreya le Paradis d'Amitābha. Quand le texte cité par Tao-siuan met en cause les Buddha peints par Ts'ao Tchong-ta, il ne s'agit encore que de Paradis du Buddha Amitābha ; mais cette précision, qui est une restriction, s'évanouit quand, renvoyant à Tao-siuan et aidé par le paragraphe de Yen-ts'ong sur les Buddha étrangers, Tchang Yen-yuan parle en général des Buddha merveilleux peints par Ts'ao Tchong-ta (1).

La tradition était dès lors créée et, dans un pays d'érudits qui se lisent et se copient, le rôle historique de Ts'ao Tchong-ta allait grandir à mesure que ses dernières œuvres disparaissaient.

Lorsque Tchang Yen-yuan retrace la transmission de la peinture de maître à disciple et arrive à Kin Tche-yi des T'ang (2, 3 r°), il dit que Kin Tche-yi fut élève de Ts'ao et ajoute en note : « Ts'ao fonda le culte du Buddha (創佛事) ; pour peindre les Buddha, il y a la manière de l'école de Ts'ao (曹家樣), la manière de l'école de Tchang (張家樣) et la manière de l'école de Wou (吳家樣) ». Ts'ao est Ts'ao Tchong-ta nommé auparavant, et Wou est Wou Tao-tseu du VIIIe siècle ; mais Tchang paraît bien être 張僧繇 Tchang Seng-yeou, peintre des Leang, qui vivait un demi-siècle avant Ts'ao Tchong-ta ; comment Tchang Yen-yuan peut-il dire dans ces conditions que Ts'ao Tchong-ta a « fondé le culte du Buddha », et d'ailleurs comment pourrait-il le dire le moins du monde, même abstraction faite de l'antériorité chronologique de Tchang Seng-yeou ? La réponse me semble être du même ordre que celle que j'ai déjà donnée plus haut. La rédaction de Tchang Seng-yeou est lâche, mais s'il paraît dire que Ts'ao Tchong-ta a fondé le culte du Buddha, c'est qu'il a toujours présent à l'esprit le texte de Tao-siuan associant Ts'ao Tchong-ta aux premières images, non pas du Buddha en général, mais du Paradis du Buddha Amitābha.

Toutefois il y avait d'autres écoles de peintures bouddhiques en Chine, aussi bien celle qui s'inspirait des idées et du style de Tchang Seng-yeou que celle plus récente et encore représentée par un nombre imposant de fresques et à laquelle restait attaché le nom de Wou Tao-tseu, et c'est à la « peinture bouddhique » en général, et non plus seulement au Buddha Amitābha que s'applique la distinction des trois écoles de Ts'ao, de Tchang et de Wou. Entre ces « écoles » il y a une différence de thèmes autant que de procédés, et aucun texte ne nous parle encore, à ma connaissance, de changements qui, du point de vue de l'art lui-même, auraient rien modifié d'essentiel.

Quand on n'eut plus guère d'œuvres de Wou Tao-tseu et plus aucune de

(1) Pour deux autres cas où Tchang Yen-yuan, en s'inspirant d'œuvres de Tao-siuan, les a déformées bien plus gravement, cf. *T'oung Pao*, 1923, 251 et 268.

Ts'ao Tchong-ta, la fantaisie des amateurs et des critiques s'exerça sur leur compte, et, laissant de côté l'école de Tchang dont parlait encore Tchang Yen-yuan, on en vint à opposer le « style de Ts'ao » dont les vêtements sortaient de l'eau et le « style de Wou » dont « les ceintures étaient aux prises avec le vent ». Tout comme M. Waley (p. 86), je ne trouve pas cette formule avant le 圖畫見聞志 *T'ou-houa kien-wen tche* de 郭若虛 Kouo Jo-hiu, qui est de 1074 (éd. du *Tsin-tai pi-chou*, 1, 14-15). Elle devait exister au moins depuis un siècle, car Kouo Jo-hiu cite à son propos le 廣畫新集 *Kouang houa sin tsi*, ouvrage perdu du moine sseu-tch'ouanais 仁顯 Jen-hien, qui est vraisemblablement du Xe siècle ; mais cette citation même montre combien ces distinctions, fussent-elles fondées dans leur signification actuelle et courante, pouvaient remonter à des origines incertaines, car Jen-hien, le plus ancien à opposer les deux écoles, croyait que Ts'ao était ici le peintre chinois Ts'ao Pou-hing du IIIe siècle, et que Wou désignait 吳暕 Wou Kien, peintre assez oublié du Ve siècle (1). Kouo Jo-hiu proteste qu'il s'agit de Ts'ao Tchong-ta et de Wou Tao-tseu, et j'admets volontiers qu'il doive avoir raison ; mais il n'a pas convaincu tous ses compatriotes, et l'identification du Ts'ao de ce dicton à Ts'ao Pou-hing se retrouve en 1330 dans le 畫鑒 *Houa kien* de 湯垕 T'ang Heou (2).

Qu'y a-t-il au fond de cette distinction, et devons-nous, avec M. Waley, opposer toujours au style de Ts'ao Tchong-ta — qu'on ne nous définit pas autrement — « the boisterous, calligraphic outline, the billowing draperies... » de Wou Tao-tseu ? Je crois que M. Waley, en général prudent et avisé, s'est laissé emporter ici par des formules assez tardives et que la traduction accentue encore. Sans avoir un accès direct aux textes chinois, M. Binyon a eu l'intuition de réserves auxquelles je m'associe. Les peintures chinoises ou japonaises postérieures de peu à Wou Tao-tseu et qui ont dû subir son influence ne montrent rien, dans leur sérénité réglée, des turbulences que les définitions de M. Waley nous feraient prévoir. Tout ce qu'on peut dire, c'est que le type des Paradis d'Amitābha auquel restait traditionnellement attaché le souvenir de Ts'ao Tchong-ta usait vraisemblablement d'un drapé plus appliqué, plus voisin de la « draperie mouillée », que les étoffes plus flottantes des fresques de Wou Tao-tseu. Et c'est dans la même mesure, au point de vue technique plus peut-être qu'au point de vue historique, que Kouo Jo-hiu peut parler également d'un style de Ts'ao et d'un style de Wou dans tous les domaines de la sculpture (sculpture, modelage et fonte), bien qu'on ne trouve rien de pareil dans les ouvrages rédigés sous les T'ang. Par la suite, on a outré encore les termes dont se servaient les écrivains des Song, et les démons des soi-disant dessins de Wou Tao-tseu reproduits naguère à Changhai sont en proie à une

(1) La plupart des textes écrivent 吳暕, mais le second caractère ne paraît pas exister et je lis 吳暕, comme l'a fait M. Waley (*Introd.*, 87) ; toutefois M. Waley a adopté une prononciation Wou Lien qui ne me paraît pas attestée ; je ne trouve que Wou Kien, ou à la rigueur Wou Lan.

(2) Cf. *T'oung Pao*, 1923, 230-231.

agitation désordonnée. Mais, à tout prendre, le style des peintures de Touen houang est de même nature, sinon de même qualité, que celui des peintures de même époque conservées au Japon ; par ailleurs, on a vu que les textes, tout en marquant le rôle de Ts'ao Tchong-ta, ne permettent pas d'établir entre lui et Wou Tao-tseu le genre ni surtout le degré d'opposition que M. Waley a admis. L'art de Touen-houang au IXe et au Xe siècle — les fresques aussi bien que les peintures sur étoffe ou sur papier — est en gros de même style que ce qu'exécutaient alors des artisans de même niveau dans le reste de la Chine ; je n'y puis voir, même à titre de probabilité, « an independent offshoot of the Northern 6 th-century school founded by Chung-ta the Sogdian ».

Mais ce n'est pas seulement le style qui, selon M. Waley, serait en retard à Touen-houang de plusieurs siècles sur le reste de la Chine ; il en serait de même de l'iconographie. Amida et son Paradis y règnent encore au Xe siècle, quand, dès le VIIIe, le tantrisme l'avait supplanté dans la Chine centrale ; et M. Waley invoque les 93 œuvres de Wou Tao-tseu incluses dans la collection de Houei-tsong, parmi lesquelles il n'y avait qu'un Amitābha ; il ne semble pas, ajoute-t-il, que Wou Tao-tseu ait peint un seul Paradis occidental.

Il y a assurément une part de vérité dans ces remarques d'un écrivain pénétrant et bien informé des phases du bouddhisme chinois et japonais ; mais, cette fois encore, je crois que nous devons nous garder de généralisations rapides ; les faits sont trop complexes, et nos informations trop pauvres.

Parlant de l'iconographie de la Chine centrale, et non plus des fresques ou des peintures de Touen-houang, M. Waley a dit (p. 133) que le Ve siècle était dominé par Maitreya, le VIe par Śākyamuni et le VIIe par Amitābha. Si on entend par là que le culte d'Amitābha ne se développe pas avant l'an 600, j'en tombe d'accord, et même je crois qu'il ne devint vraiment populaire qu'à partir du milieu du VIIe siècle ; dans le second quart de ce siècle, le grand pélerin Hiuan-tsang concevait encore l'espoir de sa vie future comme une renaissance au ciel Tuṣita de Maitreya et non dans la Sukhavatī occidentale d'Amitābha (1). Même quand Amitābha s'est imposé de plus en plus, le culte de Maitreya a dû se modifier parallèlement aux croyances qui faisaient prospérer celui d'Amitābha, mais il n'a pas été abandonné. Une dédicace, invoquée par Péri (*BEFEO*, XI, 447), nous montre un donateur faisant exécuter dans une grotte de Long-men, en 680, cinq cents images de Maitreya. Un des textes classiques du culte de Maitreya a été encore traduit par le pélerin Yi-tsing en 701 (Nanjiô, nº 207 ; cf. *BEFEO*, XI, 444). Le culte de Maitreya subsiste encore longtemps après, et aussi bien au milieu qu'à la fin du Xe siècle nous voyons des dévots souhaiter d'aller renaître dans la « cour intérieure » du ciel Tuṣita, c'est-à-dire auprès de Maitreya (2).

(1) Cf. Julien, *Vie*, 117, justement relevé par Péri dans *BEFEO*, XI, 447.

(2) Cf. Chavannes, dans *Rev. hist. des relig.*, XXXVI [1897], 91-94. Toutefois Chavannes a eu tort, sur la foi de l'épigraphiste Wang Tch'ang qui n'était pas bouddhiste, de confondre la « cour intérieure » du ciel Tuṣita, qui relève du culte de Maitreya, avec la « Terre pure » ou Sukhavatī d'Amitābha ; sur la « cour intérieure », cf. le *Bukkyô dai-jiten* d'Oda Tokunô [6], 1295.

Le culte d'Amitābha, très florissant à partir du milieu du VIIe siècle, fut battu en brèche par les doctrines tantriques qui s'implantèrent fortement en Chine sous l'influence d'Amoghavajra (705-774). M. Waley a fait remarquer que, parmi les 93 peintures du grand peintre du VIIIe siècle Wou Tao-tseu qui figuraient dans la collection de l'empereur Houei-tsong au commencement du VIIe siècle, il n'y avait qu'un seul Amitābha et que Wou Tao-tseu ne paraissait pas avoir jamais peint le Paradis occidental. A Touen-houang au contraire, et jusqu'au xe siècle, les Amitābha et les Paradis abondent, mais on ne trouve, dit M. Waley, aucune des représentations tantriques, ni aucune des autres formes iconographiques devenues depuis le VIIIe siècle populaires à la capitale, comme les « Kouan-yin à l'eau et à la lune » (1) et les innombrables *arhat*. Ceci n'est pas à prendre absolument. Les images tantriques manquent en effet, mais il y a quelques représentations d'*arhat* dans les grottes de Touen-houang (à la fin des T'ang), et j'ai rapporté de là des Chouei-yue Kouan-yin du xe siècle. Quant aux 93 Wou Tao-tseu de la collection de Houei-tsong, ils ne doivent pas trop nous faire illusion. D'abord ils ne représentaient naturellement pas toute la production de Wou Tao-tseu, et il est hardi de déclarer que Wou Tao-tseu n'a probablement peint aucun Paradis d'Amitābha ; disons seulement que nous ne savons pas s'il en a peint. En outre M. Waley, qui en même temps que moi a exprimé naguère des doutes trop justifiés sur la collection de Houei-tsong, ne peut pas croire sérieusement que Houei-tsong a possédé 93 œuvres authentiques du maître du VIIIe siècle ; leur énumération est donc sans grande valeur car, à tant faire que de fabriquer des Wou Tao-tseu, on choisissait pour eux très naturellement les thèmes en faveur au début du XIIe siècle ; ou encore on attribuait à Wou Tao-tseu des peintures qui pouvaient déjà avoir un certain âge, mais ne prouveraient rien, de par leurs sujets, pour l'iconographie véritable du VIIIe siècle ; le cas est en cela le même pour Wou Tao-tseu que par exemple pour Tchang Seng-yeou du début du VIe siècle, dont Houei-tsong croyait posséder une série des seize *arhat*, alors que cette série a été inconnue en Chine avant les T'ang.

Plus embarrassante que la liste des Wou Tao-tseu de Houei-tsong est la constatation justifiée que les représentations tantriques manquent dans l'iconographie chinoise de Touen-houang. Mais cela veut-il dire que Touen-houang retarde là nécessairement de plusieurs siècles sur l'ensemble de la Chine ? Nous savons assez bien, par les listes de Tchang Yen-yuan et de Touan Tch'eng-che, ce qu'étaient les fresques de Si-ngan-fou et de Lo-yang, celles de Wou Tao-tseu y comprises (2), au moment de la proscription de 845 ;

(1) 水月觀音 Chouei-yue Kouan-yin, c'est-à-dire soit « Kouan-yin de la lune [reflétée dans] l'eau », soit, comme M. Waley traduit (p. 158), « Kouan-yin [assise près] de l'eau au [clair de] lune ».

(2) Je ne suis pas autrement surpris que Wou Tao-tseu, en dépit de la collection de Houei-tsong, n'ait pas peint de sujets tantriques. A mon avis, Wou Tao-tseu est né dès 680 environ et non vers 700 comme l'a admis M. Waley, et sa principale activité artistique se situe entre 720 et 735, trop tôt par suite pour beaucoup subir l'influence d'Amoghavajra dont le véritable rôle ne commence qu'en 746.

or nous ne trouvons là aucune indication de sujets tantriques d'une part, et par ailleurs un seul Chouei-yue Kouan-yin et pas de série des seize *arhat* ; la situation y est donc alors dans les capitales sensiblement la même qu'à Touen-houang. Peut-être, lorsque l'édit de proscription de 845 fut rapporté, a-t-on décoré les sanctuaires reconstruits dans la Chine proprement dite plus largement à la mode du jour ; encore n'en savons-nous rien. Et si Touen-houang, coupé politiquement de la Chine dès la fin du VIIIe siècle, ne subit pas les conséquences de l'édit de 845, cela ne veut pas dire que les doctrines religieuses et les modes d'expression artistique ne pouvaient pas y pénétrer ; Touen-houang fit retour à la Chine, au moins nominalement, dès 851. L'explication, à mon avis, est plutôt à chercher ailleurs. Les divers temples bouddhiques en Chine, quand les doctrines étaient vraiment vivantes, se réclamaient de telle ou telle secte comme c'est encore le cas pour quelques-uns et comme c'est la pratique générale au Japon ; or il pouvait y avoir des sectes qui ne voulaient pas du tantrisme, et c'est à des sectes de ce genre que je rattacherais les grottes de Touen-houang à la fin des T'ang et au Xe siècle (1). A titre très hypothétique, j'envisagerais l'explication suivante. Dès la fin du VIIIe siècle et jusqu'en 851, l'oasis chinoise de Touen-houang est politiquement aux mains des Tibétains. Ceux-ci sont devenus très fervents d'Amitābha, comme on l'était encore en Chine au VIIIe siècle, et c'est par centaines qu'on a retrouvé à Touen-houang des copies de l'*Amitāyur-sūtra* exécutées à Touen-houang au Xe siècle aussi bien en chinois qu'en tibétain. Mais ces Tibétains étaient aussi profondément imprégnés des doctrines tantriques qui leur étaient arrivées de l'Inde directement. Or les représentations tantriques ne manquent pas entièrement à Touen-houang jusqu'à la fin du Xe siècle ; elles sont absentes seulement des grottes, dont les fresques sont alors toutes de décoration chinoise, et de la partie chinoise des peintures sur étoffe ou sur papier. Mais dans la niche aux manuscrits murée dans la première moitié du XIe siècle, on avait enfermé une bonne proportion de peintures « tibétaines » éminemment tantriques ; seule l'obscénité tantrique y manque. Qui sait si les moines des sanctuaires chinois n'ont pas systématiquement laissé aux Tibétains l'élément tantrique et ne se sont pas tenus avec énergie aux doctrines du bouddhisme chinois prétantrique, précisément en réaction contre l'élément tibétain qui les avait d'abord asservis et dont la menace n'avait pas disparu ?

Que la séparation politique entre Touen-houang et la Chine propre n'ait pas empêché les échanges matériels et par suite les échanges intellectuels, c'est ce dont les collections rapportées par Sir Aurel Stein et par moi-même me paraissent rendre témoignage. M. B. a déjà émis l'idée que certaines peintures retrouvées à Touen-houang pouvaient ne pas être d'exécution locale. J'en suis pour ma part convaincu. Parmi les peintures du Louvre, le cavalier suivi de son serviteur, peint sur papier, est une façon de chef-d'œuvre

(1) M. B. a émis une idée analogue pour les peintures sur étoffe et sur papier (cf. *supra*, p. 9), mais, contrairement à lui, j'estime qu'elle vaut ni plus ni moins pour les fresques.

que je ne puis un seul instant comparer aux productions des artisans de Touen-houang ; mais je n'en veux pas faire état ici, car je lui assigne une date antérieure à l'occupation tibétaine. Par contre, un très beau portrait de moine qui s'avance chargé de manuscrits, avec un tigre marchant à ses côtés (on a songé à reconnaître dans le moine le pélerin Hiuan-tsang), tout en étant d'une puissance qui exclut à mon sens une origine locale, offre des détails de technique que ni nos confrères japonais ni moi-même ne pouvons guère imaginer avant la fin des T'ang au plus tôt ; voilà donc une peinture qui aurait été apportée de Chine au temps de la domination tibétaine ou plus probablement après elle. Un autre exemple d'importation nous est fourni par les documents imprimés. La date à laquelle l'imprimerie xylographique a été pratiquée à Touen-houang pour la première fois nous échappe, mais les plus anciens imprimés locaux datés, représentés tous en d'assez nombreux exemplaires, ne sont pas antérieurs au milieu du xe siècle, et tous accusent encore une certaine gaucherie. Par contre, l'estampe sans indication de provenance, retrouvée à un seul exemplaire, qui est aujourd'hui au Louvre et a été reproduite dans le livre de Carter (*The invention of printing in China*, en face de la p. 46), témoigne d'une maîtrise qui, à mon avis, doit la faire attribuer à ce grand centre de l'imprimerie naissante que fut la province voisine du Sseutch'ouan ; et tel doit être le cas aussi pour le rouleau imprimé de 868 recueilli par Stein. L'un et l'autre document — sans parler de plusieurs autres moins assurés (1) — attestent donc que les échanges entre Touen-houang et le reste de la Chine, qui ne furent peut-être jamais complètement interrompus, ont repris, actifs, dès le milieu du IXe siècle. Dans ces conditions, nous pouvons bien avoir affaire à des provinciaux de petite bourgade plus ou moins adroits, mais l'idée même d'un retard de plusieurs siècles, qu'il s'agisse des thèmes ou de l'exécution, n'est, selon moi, pas plus défendable pour les fresques que pour les peintures sur étoffe ou sur papier.

Quant à l'intérêt de ces peintures sur étoffe ou sur papier, l'opinion s'est montrée parfois assez sévère. Il est bien évident qu'elles n'ont pas la valeur des fresques qui ornent encore à Touen-houang les grottes des Wei (2). C'est d'une part que Touen-houang, après les troubles du VIIIe siècle et l'occupation tibétaine, avait beaucoup déchu ; mais c'est aussi que l'art chinois, au xe siècle, commençait d'abandonner l'inspiration religieuse populaire pour devenir un art savant et lettré ; bientôt il y aura en haut des toiles de maîtres, en bas du coloriage d'artisan ; et dans ce divorce de la foi et de l'art, la sculpture disparaîtra. Mais il ne faut pas mettre toutes les peintures de Touen-houang sur le même rang. Même parmi les artisans, il y en avait de plus out

(1) Ainsi les dictionnaires imprimés retrouvés à Touen-houang y ont été certainemen apportés du dehors ; mais la date n'en est pas encore bien établie et d'aucuns pourraient être tentés de ne les placer qu'à la fin du xe siècle.

(2) Le style des Wei à Touen-houang est absolument le même que celui des grottes de Yunkang ou de Lo-yang aux mêmes dates, et ces grottes-ci étaient tout près des capitales. La province ne retardait donc pas au début du VIe siècle ; il n'y a pas de raison pour que le cas ait été très différent sous les T'ang.

moins adroits, et ces artisans sont les mêmes qui exécutaient encore des fresques parfois assez impressionnantes. Leurs tableaux sur étoffe sont souvent d'un puissant effet décoratif. Et ces artisans en peinture étaient d'ailleurs de même origine, de même milieu, de même formation que les tailleurs de pierre, anonymes auteurs de tant de stèles et de statues de la fin des T'ang ou du début des Song dont les amateurs font au contraire grand cas. Enfin et surtout, les peintures de Touen-houang ont le rare avantage d'être à peu près les seules peintures chinoises antérieures aux Song qui aient survécu. Ce n'est pas en vain que les Japonais, qui ont mieux que quiconque la connaissance traditionnelle de l'art chinois ancien, ont envoyé des missions à Paris et à Londres afin de les copier. Elles sont le point de repère solide quand tout le reste est mouvant.

Au terme de cette longue discussion, je ne vois pas que la comparaison des fresques T'ang et Yuan de Touen-houang impose ou même favorise une date un peu ancienne des fresques Eumorfopoulos. Un détail iconographique de la grande fresque — le caractère masculin du Kouan-yin à moustaches — ne nous arrêtera plus, car nous savons aujourd'hui que ce type a duré assez avant dans la dynastie des Ming. Il semble donc qu'il n'y ait qu'à suivre ce que l'histoire du Ts'ing-leang-sseu et les conditions matérielles de la trouvaille paraissaient dès l'abord suggérer : aucune des fresques publiées par M. Binyon ne doit, à mon sens, être antérieure au XVe siècle.

APPENDICE I : *Les transferts de fresques mentionnés dans les textes chinois.*

Tchang Yen-yuan, à la suite du titre qui ouvre sa description des « parois peintes » (畫壁 *houa-pi*) des temples de Lo-yang, de Si-ngan-fou et de la région de Nankin, ajoute en note (*Li-tai ming-houa ki*, 3, 10 r°) : « Dans la période *houei -tch'ang* (841- début de 847), beaucoup ont été détruites, mais on les donne [néanmoins] toutes ici. Il y a aussi des parois peintes que des amateurs (好事 *hao-che*) ont recueillies et qui sont [ainsi] conservées dans les demeures privées. » On ne doit pas oublier que la proscription du bouddhisme qui amena toutes ces ruines est de 845 et que Tchang Yen-yuan écrivait en 847 (1). Mais le texte le plus important se trouve au chapitre 2, pp. 26-28 :

« La 5e année *houei-tch'ang* (845), Wou-tsong [fit] détruire les temples

(1) Tout le corps de l'ouvrage est de 847, mais certaines notes sont un peu postérieures ; on en verra bientôt une de 854 ; il est donc possible en principe que la présente note doive descendre jusque-là, mais elle est d'accord avec le texte que je traduis ensuite et qui, lui, est bien de 847 ; il n'y a donc pas de raison de les séparer.

et stūpa de l'empire ; dans chacune des deux capitales, il ne laissa que deux ou trois sanctuaires. C'est pourquoi il n'y a plus qu'une ou deux peintures célèbres à se trouver sur les murs des temples. Il y eut alors des amateurs (*hao-che*) qui parfois détachèrent (揭取 *kie-ts'iu*) [certaines de ces peintures] et les encastrèrent (陷 *hien*) sur les parois de leurs chambres. [Mais, même ainsi,] il ne subsiste que peu des [parois peintes] qui ont été décrites ci-dessus.

« Auparavant, le ministre 李德裕 Li Tö-yu (1), quand il était inspecteur de l'ouest du Tchö (浙西) (2), avait fondé le 甘露寺 Kan-lou-sseu (3). [Dans la région,] le Kan-lou[-sseu] seul ne fut pas détruit. On prit [alors] les parois peintes qui se trouvaient dans les temples de la juridiction [de l'ouest du Tchö] et on les installa dans le [Kan-lou-]sseu. En gros, il y a [là les peintures suivantes] :

« Le 維摩詰 Wei-mo-kie (Vimalakīrti) peint par Kou K'ai-tche (4). il est sur la paroi occidentale en dehors du bâtiment principal.

« Le 文殊 Wen-chou (Mañjuśrī) [peint] par 戴安道 Tai Ngan-tao (5) ; il est sur la paroi occidentale en dehors du bâtiment principal.

« Un *bodhisattva* [peint] par 陸探微 Lou T'an-wei (6) ; il est sur la face arrière du bâtiment principal.

---

(1) Li Tö-yu, né en 787, mort en 849 ou 850 en exil à Hainan, était en 845 le ministre le plus influent auprès de l'empereur Wou-tsong (840-846) ; c'est ce qui lui permit de sauver le temple qu'il avait fait construire. Sur Li Tö-yu, cf. Giles, *Biogr. Dict.*, nº 1211 ; *JA*, 1913, I, 286 ss.; *Kieou T'ang chou*, 174 ; *Sin T'ang chou*, 180.

(2) L'Ouest du Tchö comprenait, sous les T'ang, la partie Nord-Ouest du Tchö-kiang et la partie Sud-Ouest du Kiang-sou. Li Tö-yu y fut commissaire inspecteur de 822 à 830.

(3) L'emplacement du Kan-lou-sseu est au Nord du Nankin actuel, entre Nankin et le Yang-tseu-kiang ; cf. la carte XVII de Gaillard, *Nankin, aperçu historique et géographique*, avant la p. 265.

(4) Cette peinture avait été exécutée par Kou K'ai-tche au 瓦棺寺 Wa-kouan-sseu de Nankin entre 363 et 365 ; les traditions à son sujet ne permettent guère de douter qu'il se soit bien agi d'une peinture exécutée directement sur la muraille ; cf. les renseignements donnés sur cette peinture dans Waley, *Chinese painting*, 45. La source du récit est le 京師寺記 *King-che sseu ki* ou *Description des monastères de la capitale*. L'ouvrage est perdu et M. Waley ne le cite certainement pas de première main ; le passage en question nous a été conservé dans le *Li-tai ming-houa ki*, 5, 6-7. M. Waley date hypothétiquement le *King-che sseu ki* du VIᵉ siècle ; je crois qu'il a raison, et il s'agit vraisemblablement soit du 京師寺塔記 *King-che sseu-t'a ki* en 2 chapitres, dû à 曇景 T'an-king, qui est mentionné dans les chapitres bibliographiques du *Souei chou* (33, 10 vº ; sur T'an-king, qui avait aussi écrit une *Description des pays étrangers* en 5 chapitres, cf. encore *BEFEO*, III, 440), soit du *King-che- sseu t'a ki* en 10 chapitres, plus 1 chapitre de tables, qui était l'œuvre 劉璆 de Lieou K'ieou (*ibid.*, 33, 10 vº). Il est plus vraisemblable qu'il s'agisse de ce dernier, qui existait encore sous les T'ang. Le *Fa-yuan tchou-lin* le mentionne au chapitre 100 (Tôkyô, 雨, 100 rº) en lui attribuant 20 chapitres, et en indiquant que Lieou K'ieou des Leang, à qui il donne une titulature élevée, l'a composé par ordre impérial ; Lieou K'ieou n'a pas de notice dans les histoires dynastiques. En tout cas, la citation du *Li-tai ming-houa ki* suffit à établir que, pour l'auteur qu'il cite, la « capitale » dont celui-ci décrit les temples n'est ni Si-ngan-fou, ni Lo-yang, mais la capitale des dynasties du Sud, Nankin, et Lieou K'ieou était en effet de la dynastie méridionale des Leang.

(5) Tai Ngan-tao est le *tseu* de 戴逵 Tai K'ouei, peintre et sculpteur, mort probablement en 395 ; cf. *JA*, 1923, I, 204-206.

(6) Sur Lou T'an-wei, peintre de la deuxième moitié du Vᵉ siècle, cf. Waley, *Index of Chinese artists*, p. 66.

« Les six parois (*pi*) de *bodhisattva* [peintes] par 謝靈運 Sie Ling-yun (1) ; elles sont sur la paroi externe de la Salle des Rois célestes (*devarāja*).

« Le dieu (神 *chen*) [peint] par 張僧繇 Tchang Seng-yeou (2) ; il est sur la paroi extérieure de la Salle des Trois Saints (三聖堂 San-cheng-t'ang) de la Cour du *dhyāna*.

« Les dix parois de *bodhisattva* [peintes] par Tchang Seng-yeou ; elles sont aux deux extrémités du bâtiment principal.

« Le *bodhisattva* et le dieu (*chen*) [peints] par Tchang Seng-yeou ; ils sont sur la paroi extérieure de la Salle de Wen-chou (Mañjuśrī).

« Les deux parois de *bodhisattva* [peintes] par 展子虔 Tchan Tseu-k'ien (3) ; elles sont en dehors du bâtiment principal.

« Les quatre parois de moines suivant la voie (4) [peintes] par 韓幹 Han Kan (5) ; elles sont dans la Salle de Mañjuśrī.

« Les quatre parois de moines suivant la voie [peintes] par 陸曜 Lou Yao (6) ; elles sont sur la face antérieure dans la Salle de Mañjuśrī.

« Les dix [actions] bonnes et les dix [actions] mauvaises (7) [peintes] par 唐湊 T'ang Tseou (8) ; elles sont aux deux extrémités en dehors des Trois portes.

« Les deux moines [peints] par Wou Tao-tseu ; ils sont sur la paroi extérieure de l'Aire de la Voie (道場 *tao-tch'ang, bodhimaṇḍala*) du Śākya.

---

(1) Sie Ling-yun (385-433) est beaucoup plus connu comme écrivain que comme artiste cf. Giles, *Biogr. Dict.*, nº 739.

(2) Sur Tchang Seng-yeou, plus grand peintre des Leang (début du VIᵉ siècle), cf. Waley, *Index*, p. 4.

(3) *Circa* 550-618 ; cf. Waley, *Index*, p. 6.

(4) 行道僧 *hing-tao-seng*. Il est assez probable que, par « suivre la voie », il ne faut pas entendre ici de façon générale « pratiquer la doctrine », mais plus précisément « faire la *pradakṣinā* », cf. les textes réunis dans le *Bukkyō dai-jiten* d'Oda Tokunō⁶, 270. D'autre part, dans les descriptions de fresques ou de peintures des deux capitales, Tchang Yen-yuan mentionne plusieurs représentations de 行僧 *hing-seng* « moines marchant », qui sont peut-être des moines faisant la *pradakṣinā* ; dans plusieurs cas, il est spécifié qu'ils « tournent les yeux en regardant les gens » (轉目視人) ; la même chose est dite d'une peinture de monstre (3, 21 rº : 雙目隨人轉盼) ; les peintres chinois anciens ont donc connu le « truc », familier aussi en Occident, de peindre un portrait de telle manière que, de quelque endroit qu'on le regarde, il paraisse avoir les yeux tournés vers le visiteur ; je me rappelle avoir vu, au château de Schönbrunn je crois, un portrait où cela était vrai non seulement des yeux, mais aussi des pieds.

(5) Tous les artistes précédents appartenaient aux dynasties méridionales, dont le centre était à Nankin. Avec Han Kan (*circa* 720-760 ; cf. Waley, *Index*, 31), nous atteignons le temps de la Chine unifiée sous les T'ang. Chinois et Européens ne voient trop souvent aujourd'hui en Han Kan qu'un peintre de chevaux.

(6) Lou Yao ou 陸庭曜 Lou T'ing-yao vivait sous les T'ang. Tchang Yen-yuan ne lui consacre que quelques mots (9, 15 vº) ; pour d'autres références, cf. *Houa-che houei-tchouan*, 58, 2 vº.

(7) C'est la série bouddhique classique des dix actions bonnes (*kuśala*) et des dix actions mauvaises (*akuśala*).

(8) Ce peintre ne paraît connu que par le présent passage.

« Les démons (鬼神 *kouei-chen*) [peints] par Wou Tao-tseu ; ils sont sur la paroi extérieure au Sud du Saṅgha-upādhyāya (1).

« L'océan du mont Sumeru (須彌山海水) (2) [peint] par 王陁子 Wang T'o-tseu (3) ; il se trouve sur la paroi extérieure en dehors du Saṅgha-upādhyāya (?).

« [Note :] Le Vimalakīrti peint par Kou [K'ai-tche] fut d'abord placé [alors] dans le Kan-lou-sseu. Par la suite, le président de ministère 盧簡辭 Lou Kien-ts'eu (4) le prit et le garda précieusement dans sa maison où il l'encadra (以匣之). La 7e année *ta-t.hong* (854), l'Empereur actuel s'étant enquis de cette peinture auprès des ministres, adressa un édit [à son sujet] au gouverneur (*ts'ue-che*) de 壽州 Cheou-tcheou (5). Lou Kien-ts'eu demanda [alors] à offrir [au trône cette peinture]. [L'empereur] lui octroya [pour cela] de l'or et des soieries, montra la peinture aux hauts fonctionnaires et la fit entrer ensuite dans les [collections du] palais. »

Est-ce à dire que toutes ces « parois peintes » aient été peintes à fresque ? Pas nécessairement, car, sous le nom de « parois peintes », on comprenait aussi les peintures sur soie et sur papier qui, fixées au mur, donnaient l'impression de la fresque (6) ; Tchang Yen-yuan, en décrivant les « parois peintes » des deux capitales, le spécifie dans plusieurs cas. Mais par ailleurs il ne semble pas douteux qu'il y ait eu de véritables fresques dans la liste donnée ici, quand ce ne serait que le *Vimalakīrti* de Kou K'ai-tche. On a donc déplacé des fresques sous les T'ang

C'était toutefois là une opération très délicate. Touan Tch'eng-che raconte dans son *Sseu-t'a ki* (5 rº) qu'en 806-821 l'Empereur avait voulu faire déplacer une fresque de Wou Tao-tseu, mais eut regret à l'idée de la briser (摧壞) et finalement se borna à la faire copier.

Si donc il est exact qu'on a déplacé des fresques en Chine, on peut être sûr, à mon sens, que l'opération ne se faisait pas sans dommage. Nous en sommes réduits aux hypothèses pour imaginer la technique qu'on employait, mais, pour en revenir à la fresque qui a motivé la présente note, il me paraît impossible que l'enlèvement d'un morceau de cette dimension et son transfert sur un cadre en bois ait pu se faire d'une seule pièce et sans des dégâts qui auraient laissé des traces.

---

(1) 僧迦和倘 *seng-kia houo-chang* ; l'expression se retrouve à propos de la peinture suivante avec 伽 *k'ie* comme second caractère, ce qui doit être la bonne orthographe ; je ne sais ce dont il s'agit.

(2) Cf. *T'oung Pao*, 1923, 273.

(3) Sur Wang T'o-tseu, cf. *Li-tai ming-houa ki*, 9, 9 vº ; ce fut un paysagiste remarquable dont on associait le nom à celui de Wou Tao-tseu.

(4) Sur ce personnage, cf. *Kieou T'ang chou*, 163, 5-6 ; *Sin T'ang chou*, 177, 5 vº ; ses biographies ne disent rien de la peinture de Kou K'ai-tche.

(5) Cheou-tcheou est au Ngan-houei ; le détail de l'affaire m'échappe, car Lou Kien-ts'eu paraît s'être trouvé alors à la Cour ; par ailleurs il était du Tcheli ; enfin la peinture ne semble jamais s'être trouvée au Ngan-houei.

(6) J'ai vu en 1900 un temple du Palais qui avait été ainsi décoré sous les Ming ; on eût cru de la fresque, et c'était du papier, devenu d'ailleurs si cassant qu'il se brisait au moindre contact ; l'auteur était un peintre très connu au XVIe siècle, 丁雲鵬 Ting Yun-p'eng.

APPENDICE 2 : *Le* 後畫錄 Heou houa lou *de* 彥悰 *Yen-ts'ong.*

Les bibliographes de K'ien-long (*Sseu k'ou...*, 114, 1-2) ont considéré la recension actuelle comme un faux parce que la dernière notice concerne un personnage qui vivait dans la période *t'ien-pao* (742-755). Mais cette mention dernière n'est pas une maladresse d'un faussaire qui n'a pas su quand vivait un personnage qu'il fait intervenir ; le texte mentionne expressément à son sujet la période *t'ien-pao*. On pourrait donc songer à une addition ultérieure qui ne vicierait pas le reste de l'ouvrage, et nous devons y regarder de plus près pour nous décider. Yen-ts'ong n'est pas inconnu, encore qu'on ne sache ni la date ni le lieu de sa naissance et de sa mort. A vrai dire, en énumérant les anciens ouvrages consacrés aux peintres, le texte actuel du *Li-tai ming-houa ki* de 847 (éd. du *Tsin-tai pi-chou*, 1, 10 r°) place Yen-ts'ong sous les Souei, et ceci pourrait faire supposer qu'il s'agit en réalité de 彥琮 Yen-ts'ong, auteur bouddhique connu, qui vécut de 557 à 610 (1). Mais cette solution est à écarter, car l'opuscule de Yen-ts'ong parle d'artistes du début des T'ang, en particulier de Yen Li-pen, mort en 673, et qu'un écrivain mort en 610 n'a pu connaître (2). Il n'y a donc qu'à garder l'orthographe 彥悰 Yen-ts'ong, qui reparaît d'ailleurs à maintes reprises dans le *Li-tai ming-houa ki*, et à admettre que « Souei » est fautif pour « T'ang », de même qu'au début de la même énumération, une faute de texte fait mettre 孫暢之 Souen Tch'ang-tche sous les « Heou-Han », alors que Tchang Yen-yuan avait sûrement écrit « Heou-Wei » (3). D'après Tch'ang Yen-yuan, les ouvrages consacrés aux

(1) Cf. sur lui Chavannes, dans *BEFEO*, III, 438-439 ; sa longue biographie au chapitre 2 du *Siu kao-seng tchouan* ; la liste de ses œuvres, au chapitre 100 du *Fa-yuan tchou-lin* (sous les Souei), où on voit en outre qu'il a collaboré au catalogue de Fa-king (Nanjiô, n° 1609) ; pour sa participation à une série d'autres œuvres, lire le chapitre 7 du *K'ai-yuan che-kiao lou*.

(2) Il ne peut s'agir ici d'une intervention de faussaire, car un texte relatif à Yen Li-pen est déjà cité comme tiré de l'opuscule de Yen-ts'ong dans le *Li-tai ming-houa ki*, 9, 4-5, et il en est de même pour d'autres textes de Yen-ts'ong relatifs à des peintres du début des T'ang.

(3) Sur cette faute certaine du texte actuel de Tchang Yen-yuan en ce qui concerne Souen Tch'ang-tche, cf. *T'oung Pao*, 1923, 217-218. J'ai admis alors que Souen Tch'ang-tche devait écrire sous les premiers Song (420-478), sur la foi du *Souei chou*, au lieu que le texte du *Li-tai ming-houa ki* (une fois corrigé) et celui du *T'ou-houa kien-wen tche* de 1074 le disaient des « Wei postérieurs ». Mais le *Li-tai ming-houa ki* (7,4 r°) invoque Souen Tch'ang-tche pour un personnage qui ne peut être que tout à fait de la fin du ve siècle ; il semble donc que tout au moins le 述畫記 *Chou houa ki* de Souen Tch'ang-tche n'ait pu être écrit qu'assez longtemps après la chute des premiers Song. Toutefois il ne suffirait pas d'admettre, pour nous tirer d'affaire, que Souen Tch'ang-tche a continué d'écrire après 478. En effet les premiers Song sont une dynastie méridionale, au lieu que les Wei postérieurs régnaient dans le Nord ; il faudrait donc supposer, ce qui n'est pas impossible mais s'est produit assez rarement, qu'après la chute des Song, Souen Tch'ang-tche avait émigré chez les Wei postérieurs et écrivit chez eux son *Chou houa ki* vers l'an 500 ou même après. Je dois ajouter toutefois que si, dans le cas de Souen Tch'ang-tche, il suffit de corriger « Han » en « Wei » pour avoir un texte correct, le cas de Yen-ts'ong est un peu différent. Tchang Yen-yuan, dans son énumération, ne donne qu'une fois le nom de chaque dynastie, en tête de liste des écrivains qui ont appartenu à cette dynastie. S'il avait écrit « T'ang » (et non « Souei » comme dans le texte actuel) avant la mention de Yen-ts'ong, le nom des T'ang n'avait plus à être mentionné ensuite en tête de liste des écrivains des T'ang, puisque Yen-ts'ong ouvrait déjà cette énumération. Or on a aujourd'hui « T'ang » en tête de l'énumération

peintres antérieurement au sien n'étaient que des opuscules de « quelques feuilles » (1), tous superficiels et très incomplets ; il ajoute que « les jugements critiques de Yen-ts'ong sont particulièrement erronés ; il s'est produit en outre des lacunes et du désordre dans la transmission manuscrite [de son opuscule], qui ne supporte vraiment pas la lecture (殊不足看) ». Néanmoins, Tchang Yen-yuan cite constamment les jugements de Yen-ts'ong dans ses chapitres 8 et 9. Un autre écrivain, antérieur à Tchang Yen-yuan, a connu et cité l'opuscule de Yen-ts'ong ; c'est 竇蒙 Teou Mong, dont le 畫拾遺錄 *Houa che-yi lou*, aujourd'hui perdu, est souvent cité par Tchang Yen-yuan ; or certaines de ces citations font allusion à Yen-ts'ong, et même l'une d'elles (9,7 v°) le réfute expressément (2). Teou Mong écrivait au milieu du VIIIe siècle ; ceci permet donc d'affirmer que l'opuscule de Yen-ts'ong circulait à cette date, près de cent ans avant que Tchang Yen-yuan l'utilisât à son tour.

Prenons maintenant les indications que nous possédons par ailleurs sur Yen-ts'ong lui-même. Yen-ts'ong est l'auteur ou le collaborateur de trois ouvrages incorporés au *Tripiṭaka*. L'un, en 6 chapitres, est destiné à établir que les moines ne doivent pas de marques de respect aux laïcs, c'est le 集沙門不應拜俗等事 *Tsi cha-men pou ying pai sou teng-che*, n° 1480 du *Catalogue* de Nanjiô ; il a été rédigé en 662 (3). Yen-ts'ong mit aussi la dernière main à la *Vie* de Hiuan-tsang qui avait été écrite par 慧立 Houei-li et dut la publier en 688 ; c'est le n° 1494 du *Catalogue* de Nanjiô (4). La troisième œuvre n'a

---

qui suit le nom de Yen-ts'ong ; il faut admettre alors que c'est là l'addition d'un copiste « intelligent » après qu'une erreur (volontaire peut-être et due à une confusion avec le Yen-ts'ong des Souei) eut fait remplacer par « Souei » le « T'ang » que Tchang Yen-yuan avait dû écrire devant le nom de Yen-ts'ong.

(1) 數紙 *chou-tche* ; entendez non pas quelques feuillets, mais quelques feuilles de papier ayant chacune environ 0 m. 50 de long et qui, collées bout à bout, constituaient un rouleau.

(2) L'ouvrage de Teou Mong est mentionné sous le titre plus court de *Houa-che-yi*, sans indication du nombre de chapitres, dans le *Sin T'ang chou*, 59, 13 recto; le titre complet est dans *Li-tai ming-houa ki*, 1, 10 r°, et le contexte montre que ce devait être un opuscule en un chapitre. Teou Mong est aujourd'hui connu principalement par le commentaire qu'il passe pour avoir ajouté au 述書賦 *Chou chou fou* de son frère cadet 竇臮 Teou Ki ; le *Chou chou fou* et son commentaire, en 2 chapitres, ont été incorporés intégralement au 法書要錄 *Fa-chou yao-lou* de Tchang Yen-yuan ; c'est de là que les éditions indépendantes modernes ont été extraites ; le *Chou chou fou* et son commentaire ont été écrits au milieu du VIIIe siècle. Cf. *Sseu k'ou...*, 112, 7-8.

(3) Cf. *T'oung Pao*, 1912, 360-361. Le *Sin t'ang chou* (59,5 r°) attribue cet ouvrage en 6 chapitres à un premier 彥琮. Yen-ts'ong, et cite ensuite un 沙門不敬錄 *Cha-men pou king lou*, en 6 chapitres également, qui serait dû à un second Yen-ts'ong (écrit de même) ; une note ajoute qu'il y a eu deux Yen-ts'ong, un sous les Souei et un dans la période *long-cho* (661-663). Mais il est clair qu'il s'agit dans les deux cas du même ouvrage, et que le *Sin T'ang chou* a confondu le 彥琮 Yen-ts'ong des Souei et le 彥悰 Yen-ts'ong des T'ang ; il a emprunté d'ailleurs sa liste d'œuvres du « second » Yen-ts'ong au *Fa-yuan tchou-lin de* 668 (complété encore en 671 ; cf. *T'oung Pao*, 1912, 354), qui a déjà le titre inexact de *Cha-men pou king lou* et écrit aussi 彥琮 Yen-ts'ong, mais dont les autres indications prouvent qu'il s'agit bien du Yen-ts'ong des T'ang et non de celui des Souei.

(4) Pour cette date de 688, qui doit vraisemblablement être substituée à celle de 665 donnée par Nanjiô, cf. *T'oung Pao*, 1912, 491-493.

été conservée que dans l'édition de Corée et manque par suite au *Catalogue* de Nanjiô ; c'est le 唐護法沙門法琳別傳 *T'ang hou-fa cha-men Fa-lin pie-tchouan*, en 3 chapitres ; le controversiste Fa-lin est mort en 640, mais nous ne savons pas encore à quelle date Yen-ts'ong écrivit sa biographie ; il faut cependant que ce soit avant 671 puisqu'elle est mentionnée au chapitre 100 du *Fa-yuan tchou-lin* dont les dernières additions semblent être de cette année-là (1). Enfin le *Fa-yuan tchou-lin* nomme une dernière œuvre de Yen-ts'ong, qui doit donc être, elle aussi, antérieure à 671 ; c'est une description des temples de Si-ngan-fou, le 西京寺記 *Si-king sseu ki* en 20 chapitres ; cette indication se retrouve dans le *Sin T'ang chou* où le titre est donné sous la forme de 大唐京寺錄傳 *Ta T'ang king-sseu lou-tchouan* et où il n'est question que de 10 chapitres ; la brève notice de Yen-ts'ong à la fin du chapitre 8 du *K'ai-yuan che-kiao lou* n'indique pas le nombre des chapitres, mais donne un titre 大唐京師寺錄 *Ta-T'ang king-che sseu lou*, très voisin de celui adopté par le *Sin T'ang chou* (2). Cet ouvrage est perdu (3).

(1) Sur cette biographie, dont j'ai retrouvé un manuscrit partiel à Touen-houang, cf. *T'oung Pao*, 1912, 492 ; dans l'édition de Tôkyô de 1880-1885, l'ouvrage se trouve dans le *t'ao* 致, 8e *pen*. Le nom de l'auteur de la préface, inconnu ou peu connu par ailleurs, ne permet jusqu'ici aucune précision.

(2) Ainsi le *Sin T'ang chou* ne dépend pas uniquement du *Fa-yuan tchou-lin* pour son énumération des œuvres du Yen-ts'ong des T'ang, et cependant il écrit toujours 彥琮 Yen-ts'ong, comme le *Fa-yuan tchou-lin*, même là où nous attendons 彥悰. Yen-ts'ong. Comme il est invraisemblable qu'en 668-671, l'auteur du *Fa-yuan tchou-lin* n'ait pas su écrire le nom du moine son contemporain, on est tenté de supposer une faute du texte, mais d'une part il faut qu'elle soit ancienne pour être commune à toutes les éditions et se retrouver par ailleurs dans le *Sin T'ang chou* ; en outre, elle est plus surprenante quand on constate que l'auteur du *Sin T'ang chou* semble avoir puisé aussi ailleurs que dans le *Fa-yuan tchou-lin*. Enfin la biographie de Yen-ts'ong des T'ang au chapitre 2 du *Song kao-seng tchouan*, tout en écrivant 彥悰 Yen-ts'ong, a un passage qui prouve que les contemporains ont au moins joué sur la ressemblance, sinon sur l'identité des deux noms. On pourrait se demander si le Yen-ts'ong des T'ang ne s'est pas appelé d'abord comme le Yen-ts'ong des Souei, et c'eût été là encore le nom qu'il portait en 668-671, quand écrivait l'auteur du *Fa-yuan tchou-lin*. Par la suite, et pour parer précisément à cette confusion, il aurait adopté une orthographe différente, que ses biographes aurait suivie, et qui aurait été introduite après coup dans tous ses ouvrages. Mais les difficultés de cette solution me paraissent encore plus grandes que celles résultant d'une confusion de nom amenée par la plus grande notoriété du Yen-ts'ong des Souei. Le nom du premier Yen-ts'ong est à son tour altéré en 彥宗 Yen-tsong dans *Song che*, 205, 3 v°, et celui du second y est écrit comme dans le *Sin T'ang chou* (*Song che*, 205, 4 v°).

(3) Il y a eu toute une série d'œuvres analogues sur les temples et les *stūpa* des capitales chinoises, mais elles ont péri presque intégralement. J'ai déjà parlé plus haut de celles qui concernaient le Nankin des Six dynasties (cf. *supra*, p. 34). En 847, Tchang Yen-yuan, dans le chapitre 3 de son *Li-tai ming-houa ki*, décrit les peintures murales des temples de Si-ngan-fou et de Lo-yang et renvoie souvent à un texte perdu de P'ei Hiao-yuan, mais ne mentionne aucun autre ouvrage spécialement consacré aux temples des deux capitales ; le 西京記 *Si-king ki* et le 兩京記 *Leang-king ki*, qu'il cite chacun une fois (3, 14 r° et 26 r°), doivent répondre au titre d'une des parties et au titre complet de la description des deux capitales intitulée 兩京新記 *Leang-king sin-ki*, due à 韋述 Wei Chou et qui ne nous est parvenue qu'en partie. Le *Chouo fou* (section 67) reproduit des extraits d'un 京洛寺塔記 *King-Lo sseu-t'a ki*, consacré lui aussi aux temples et *stūpa* de Si-ngan-fou et de Lo-yang, et qui est dû à 段成式 Touan Tch'eng-che (sur cet écrivain du milieu ou du troisième quart du IXe siècle, cf. *Toung Pao*, 1912, 373-375 ; je ne

Dans le *Fa-yuan tchou-lin*, Yen-ts'ong (des T'ang) est dit appartenir au 弘福寺 Hong-fou-sseu de Si-ngan-fou, au lieu que sa biographie dans la chapitre 4 du *Song kao-seng tchouan* le dit moine du 大慈恩寺 Ta-ts'eu-ngen-sseu de la même ville. Les suscriptions et, dans un des cas, la préface établissent que Yen-ts'ong appartenait au Hong-fou-sseu quand il rédigea le *Tsi cha-men pou ying pai sou teng-che* en 662 et, à une date indéterminée, le *T'ang hou-fa cha-men Fa-lin pie-tchouan* ; par contre, il n'y a pas d'indication de temple en tête de sa préface de 688 à la *Vie* de Hiuan-tsang. La notice consacrée à Yen-ts'ong dans le *Song kao-seng tchouan* est très maigre, et puisque lors de la compilation de l'ouvrage, en 988, on savait si peu de chose sur Yen-ts'ong, il n'est pas exclu que l'indication du Ta-ts'eu-ngen-sseu, qui est le temple où vécut Hiuan-tsang après son retour de l'Inde, ait été simplement amenée par le fait que Yen-ts'ong avait été en rapport avec les moines du Ta-ts'eu-ngen-sseu et avait mis la dernière main à la *Vie* de Hiuan-tsang, appelée précisément *Ta-T'ang Ta-ts'eu-ngen-sseu san-tsang fa-che tchouan* d'après le nom même de ce temple. Mais il est possible aussi que Yen-ts'ong, qui aurait appartenu au Hong-fou-sseu jusque vers 670, soit alors passé au temple Ta-ts'eu-ngen-sseu. Quant aux autres renseignements que donne la notice du *Song kao-seng tchouan*, ils se résument à ceci : Yen-ts'ong, dont on ignore où et quand il naquit, où et quand il mourut, vint à Si-ngan-fou vers la fin de la période *tcheng-kouan* pour y voir un disciple de Hiuan-tsang appelé 普光 [P'ou-] kouang, et se mit à l'école de Hiuan-tsang, mais il n'avait pas le talent de [P'ou]-kouang et de [法][寶] [Fa-] pao (deux des disciples connus de Hiuan-tsang) ; par contre il était bon lettré, et fut ainsi chargé de mettre la dernière main à la *Vie*. Le *Song kao-seng tchouan* ne dit rien des autres œuvres de Yen-ts'ong.

Revenons maintenant au 後畫錄 *Heou houa lou*, dont les commissaires du *Sseu-k'ou*... considèrent le texte actuel comme un faux. Le titre, qui est indiqué dans la préface, n'est pas donné en 847 par le *Li-tai ming-houa ki*, mais on le trouve en 1074 dans les préliminaires du *T'ou-houa kien-wen tche* ; il n'est donc pas l'invention d'un faussaire moderne, et est d'ailleurs très naturel puisqu'il s'agit d'une suite au 古畫品錄 *Kou houa-p'in lou* de 謝赫 Sie Ho et au 續畫品 *Siu houa-p'in* de 姚最 Yao Tsouei. La préface dit que l'ouvrage donne des jugements sur 27 peintres ; le chiffre de 27 est confirmé

sais toujours pas d'où provient la date de 863 que Giles indique pour sa mort ; en tout cas, elle n'est pas dans les *Yi nien lou*) ; Touan Tch'eng-che avait retrouvé en 853 à peu près la moitié des notes qu'il avait prises sur les temples dix ans auparavant, en 843, juste à la veille des mesures de proscription qui ont causé tant de ruines, et en vue de compléter et de rectifier le *Leang-king sin-ki* et le 遊目記 *Yeou-mou ki* ; il a reclassé alors ces notes, et les a divisées en 2 chapitres, dont nous n'avons plus que les extraits du *Chouo fou*, assez incorrects ; ce sont des extraits de ces extraits que les compilateurs plus récents ont réunis, par exemple les auteurs du *P'ei-wen-tchai chou-houa p'ou* (ch. 46) dans leur notice sur Wou Tao-tseu. Pour l'histoire de la fresque en Chine, il vaudrait de faire une étude comparée du chapitre 3 du *Li-tai ming-houa ki* et des extraits de Touan Tch'eng-che, en y joignant un certain nombre de passages des anciennes chroniques bouddhiques, très incomplètement dépouillées dans les compilations officielles ou privées relatives à la peinture.

par la notice consacrée en 1151 au *Heou houa lou* dans le *Kiun-tchai tou-chou tche* (éd. de Wang Sien-k'ien, 15,1 v°) ; or, y compris le peintre d'environ 750 que Yen-ts'ong n'a pu connaître, il n'y a que 26 notices ; il semblerait donc que deux notices fussent perdues, et qu'un interpolateur eût ajouté la dernière notice pour combler la lacune au moins partiellement. D'autre part, si nous relevons les notices de Yen-ts'ong que reproduit le *Li-tai ming-houa ki*, nous constatons que, malgré d'assez graves différences de rédaction, elles concordent quant aux personnages visés dans 24 cas ; le *Li-tai ming-houa ki* cite en outre des jugements de Yen-ts'ong pour 鄭法輪 Tcheng Fa-louen et pour 劉烏 Lieou Wou, alors que le *Heou houa lou* actuel ne les donne pas ; enfin, le *Heou houa lou* a un jugement sur 張孝師 Tchang Hiao-che que le *Li-tai ming-houa ki* ne reproduit pas dans sa notice sur ce peintre, mais auquel il fait allusion à deux reprises (9,7 v° et 7 v°-8 r°) ; on arrive donc bien ainsi au nombre de de 27 notices indiqué dans la préface. Le *Li-tai ming-houa ki* actuel n'est pas exempt de fautes, et par ailleurs Tchang Yen-yuan lui-même nous avertit qu'il disposait d'un exemplaire du *Heou houa lou* très incorrect; on peut donc admettre ou qu'il a omis la notice sur Tchang-Hiao-che parce qu'elle était trop corrompue dans le manuscrit dont il disposait, ou que cette notice manque aujourd'hui par suite d'une lacune dans le *Li-tai ming-houa ki* ; il est un autre cas, celui de 楊子華 Yang Tseu-houa (8,3 r°) où, bien que Tchang Yen-yuan dise citer Yen-ts'ong, il ne reproduit pas à proprement parler son jugement. En somme, on pourrait supposer que le *Heou houa lou* actuel, très fautif lui aussi, reproduit un exemplaire auquel les notices de Tcheng Fa-louen et de Lieou Wou manquaient, la notice anachronique sur le peintre de 750 ayant été ajoutée en fin d'ouvrage pour parfaire le nombre sans d'ailleurs y réussir. Mais une difficulté subsiste. Dans sa préface, Yen-ts'ong nomme Tcheng Fa-louen en tête d'une série de peintres auxquels il n'a pas consacré de notices parce qu'ils ne sont pas encore assez classés et qu'il laisse ce soin à la postérité (如鄭法輪太常成嵩尹伯千長通竺元標等雖行於代未曰名家。若玆之流以俟來哲). Et en effet aucun des personnages cités, sauf Tcheng Fa-louen, n'a de notice de Yen-ts'ong pas plus dans les citations du *Li-tai ming-houa ki* que dans le *Heou houa lou* actuel (les noms semblent d'ailleurs altérés en partie) (1). Peut-être un copiste lettré, étonné de l'absence d'une notice sur Tcheng Fa-louen (qui manquait accidentellement à l'exemplaire) alors qu'il y en avait une sur son père Tcheng Fa-che, a-t-il ajouté le nom de Tcheng Fa-louen en tête de l'énumération de ceux dont Yen-ts'ong disait ne pas vouloir s'occuper. En fin de compte, il n'y aurait pas là une difficulté insurmontable pour conclure que le *Heou houa lou* actuel est authentique, mais très altéré. Un dernier obstacle nous arrête cependant. La pré-

(1) 成嵩 Tch'eng Song est probablement identique au 毛嵩 Mao Song qui est nommé dans le *Li-tai ming-houa ki* (9, 15 v°) à côté du Tchou Yuan-piao que nous avons ici également; de là, les deux noms de Mao Song et de Tchou Yuan-piao ont passé dans le 圖會寶鑑 *T'ou-houei pao-kien* de 1365 (éd. du *Tsin-tai pi-chou*, 1, 11 v°) ; la tradition du *Li-tai ming-houa ki* étant en principe meilleure que celle du *Heou houa lou*, on doit supposer que c'est Mao Song qui est la forme correcte, mais il est clair, d'après le texte, que Tchang Yen-yuan ignore tout de ces deux peintres sauf leur nom.

face de l'auteur est exactement datée du 11e jour de la 3e lune de la 9e année *tcheng-kouan* (3 avril 635) et elle débute en dis que lui, Yen-ts'ong, ayant fait la *Description des temples de la capitale impériale* (帝京寺錄 *Ti-king sseu lou*) a eu l'occasion d'y voir les œuvres d'art qui y sont conservées, ce qui l'a amené à écrire ses notices sur 27 peintres dont Sie Ho et Yao Tsouei n'avaient pas encore parlé ; or la notice biographique de Yen-ts'ong au *Siu kao-seng tchouan* veut que Yen-ts'ong ne soit venu à la capitale que peu avant 649, et par ailleurs l'activité de Yen-ts'ong, à raison de la date à laquelle il paraît avoir publié la *Vie* de Hiuan-tsang, a dû s'étendre au moins jusqu'à 688, plus d'un demi-siècle après 635. Mais on a vu que le *Siu kao-seng tchouan* était fort mal informé de la vie de Yen-ts'ong puisque la façon dont il parle de lui semble presque impliquer que dès avant 649 il fût moine du Ta-ts'eu-ngen-sseu, au lieu que nous savons qu'en 662 tout au moins il appartenait encore au Hong-fou-sseu. D'autre part, à le supposer né par exemple vers 610, il pouvait très bien avoir publié sa *Description des temples de la capitale impériale* peu avant 635, et, presque octogénaire, publier la *Vie* de Hiuan-tsang en 688. Bien que nous ne connaissions pas la date de la grande biographie de Fa-lin, due à Yen-ts'ong, comme Fa-lin est mort dès 640, il est *a priori* probable qu'elle a paru assez peu après, et ceci seul nous invite à faire commencer l'activité littéraire de Yen-ts'ong à une date qui n'est en somme pas éloignée de celle que suppose la préface. Si on excepte l'addition finale relative à 750 environ, c'est d'ailleurs bien vers 635 que s'arrêtent les notices de Yen-ts'ong, et la titulaire que le texte actuel prête à Yen Li-pen concorde avec cette date. Enfin, ce qui me frappe dans la préface, c'est la mention même de cette *Description des temples de la capitale impériale* qui est certainement identique au *Si-king sseu ki* du *Fa-yuan tchou-lin*, et au *Ta T'ang king-sseu lou tchouan* du *Sin T'ang chou*, ouvrage perdu depuis longtemps, que les bibliographies des Song ne connaissent déjà plus, et dont, pour qui connaît la manière ordinaire des faux littéraires chinois, il est très peu vraisemblable qu'un faussaire tardif soit allé exhumer le titre en le modifiant. Pour toutes ces raisons, et sans prétendre que c'est là une certitude, je considère que, selon toute vraisemblance, le *Heou houa lou* actuel n'est pas le faux pur et simple que les commissaires du *Sseu-k'ou*... ont cru pouvoir dénoncer, mais que nous avons là le texte original, encore que très altéré, de l'opuscule de Yen-ts'ong et dans une tradition indépendante du *Li-tai ming-houa ki* de Tchang Yen-yuan. Cela ne veut pas dire que les leçons de Tchang Yen-yuan ne soient pas souvent meilleures, mais tel n'est pas toujours le cas, et nous devons donc, en invoquant les jugements de Yen-ts'ong, faire état des deux recensions (1).

(1) Le classement des notices du *Heou houa lou* est assez déconcertant en ce qu'il ne suit pas l'ordre chronologique. Mais Yen-ts'ong a dû vouloir ranger ses 27 peintres par ordre de talent, selon la méthode de Sie Ho, sans toutefois en prendre les divisions et subdivisions. Que cet ordre adopté par Yen-ts'ong ait eu une importance aux yeux des contemporains, c'est ce qui résulte du fait que Tchang Yen-yuan le cite souvent ; le classement actuel du *Heou houa lou* est conforme à toutes les indications que Tchang Yen-yuan donne à ce sujet.

NOTA : Les ś accentués étant épuisés, nous avons dû les remplacer dans les dernières pages de l'article par le signe Ś.

LA DÉCORATION DES ÉTOFFES D'ANTINOË[1]

Antinoë, fondée en 130 par Hadrien, lors de son voyage en Égypte, se développa très rapidement, elle fut au ve siècle la capitale civile de la Thébaïde inférieure, au vi^e siècle elle fut également la résidence du chef militaire de la Thébaïde entière.

Jusqu'à l'invasion arabe (639-42) Antinoë a donc joué un rôle prépondérant dans l'administration de la Thébaïde. D'après Jomard (Descr., p. 242 et suivantes) Antinoë a été une ville somptueuse ; selon Kühn, ses monuments étaient construits d'après le type répandu en Syrie à l'époque hellénistique (2).

Antinoë se trouve sur la rive droite du Nil, en face de l'ancienne Hermopolis Magna, à environ 286 kilomètres au sud de Memphis, à 444 kilomètres au nord de Thèbes et à peine 15 kilomètres au nord d'El Amarna.

C'est hors des murs d'Antinoë que A. Gayet découvrit en 1897 des nécropoles de la ville fondée par Hadrien ; ses fouilles se sont continuées pendant dix années, en grande partie pour le compte du Musée Guimet.

Quelques-unes des plus belles étoffes décorées rapportées par Gayet se trouvent exposées au Musée des Tissus à Lyon, mais le Musée Guimet possède également un grand nombre de documents. Ils présentent pour l'étude l'avantage appréciable d'avoir une origine certaine et unique, alors que les très belles collections qui se trouvent dans d'autres musées ont le plus souvent été formées par des achats faits au Caire ou ailleurs.

Les pièces du Musée Guimet sont très variées et, avant d'en essayer le classement, il a semblé utile d'examiner en détail un certain nombre de leurs éléments.

I. — LE DÉCOR NILOTIQUE

Les Numéros 1230 et 1231 du Musée appartiennent à un châle en laine rouge, provenant de la tombe de Sabine, découverte dans la campagne de fouilles 1902-03, et signalée par Gayet dans le catalogue de son exposition de 1903, page 42. La tombe en question, maçonnée et recouverte d'un bloc de

(1) Voir planches LIII à LVI.

(2) Voir pour l'histoire d'Antinoë : MASPERO, *Bull. Inst. Franç. Archéol. orient.*, VII, 63 ; AMÉLINEAU, *Géographie de l'Egypte à l'époque Copte*, 1893, p. 48 et surtout E. KÜHN, *Antinoopolis*, Thèse, Leipzig, 1913.

pierres et de briques, avait été établie sur la pente de la montagne, dans le quartier aristocratique de la nécropole.

Ce châle formait une pièce rectangulaire, décorée dans les angles de quatre équerres presque isocèles d'environ 57 centimètres de côté ; à l'intérieur de chaque équerre se trouvait un carré avec une scène inspirée de la mythologie grecque. Au milieu du panneau se trouvait un rond d'environ 29 centimètres de diamètre, également avec une représentation mythologique (1). En dehors de ces éléments principaux, le châle comportait un grand nombre de petits sujets disséminés sur sa surface.

Le Musée Guimet possède les deux équerres supérieures avec les deux carrés correspondants ; elles ont été rapprochées et forment avec un certain nombre de petits sujets le n° 1230 ; le rond central entouré de petits sujets est exposé sous le n° 1231 (2.)

Nous nous occuperons à une autre occasion des carrés et du tableau circulaire, empruntés avec plus ou moins d'exactitude, à l'Olympe hellénistique ; le plus connu d'eux a été reproduit à plusieurs reprises ; il a été successivement décrit comme représentant Apollon en face de l'Isis-Vénus dans le Perséa (Gayet, 1903)— Apollon et Daphné (Guimet 1912). Cette dernière version est maintenue par Monneret de Villars et Grüneisen et, cependant, elle ne paraît guère plus satisfaisante que la première.

Chaque équerre renferme dans un cadre unique un tableau, large de 8 centimètres, représentant la vie du Nil. Nous allons décrire celle qui garnissait l'angle supérieur de droite, (Pl. LIII a); l'autre, correspondant à l'angle supérieur de gauche est symétrique et répète tous les sujets en les retournant.

1) Dans le bout qui ne figure pas sur la planche, un enfant nu tenant entre les deux bras étendus un canard qu'il serre contre sa poitrine — il est en tous points pareil à l'enfant sous 6) mais se tourne dans le sens opposé ; il semble s'élever au-dessus de l'eau, les jambes restant immergées, elles sont du reste cachées par de grosses feuilles de lotus.

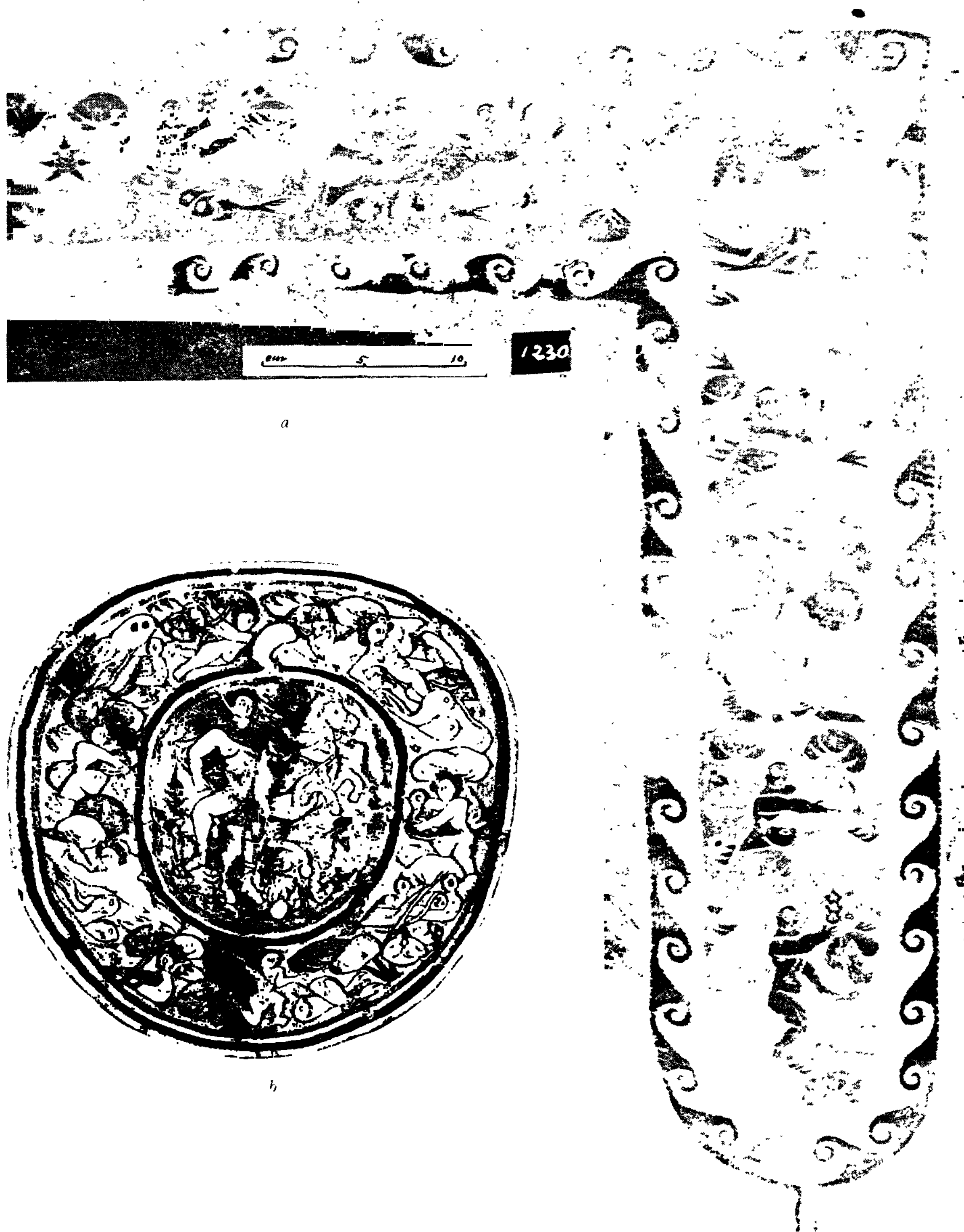
2) Enfant (à gauche sur la planche) nu comme tous les autres, s'élevant au-dessus de l'eau ; ses jambes sont également masquées par une grosse feuille de lotus ; cet enfant étend les deux bras ; dans la main droite il tient un bouquet de trois fleurs superposées de couleur lilas.

3) Enfant allongé dans l'attitude de la nage, les jambes croisées; il tient dans les bras tendus un gros objet arrondi qui cependant paraît léger et qui ressemble à une courge ou a un panier fermé.

4 et 5) sont deux enfants montés dans une barque ; l'un se penche sur la rame, tandis que l'autre pêche à la ligne et tire un poisson qu'il a pris.

(1) Dans les premiers siècles de notre ère, cette décoration par quatre équerres, quatre carrés et un rond central est courante en Egypte pour châles et couvertures ; on la retrouve simplifiée, à San Vitale de Ravenne (P. R. GARRUCCI, *Storia della Arte Cristiana*, 1881, vol. IV, pl. 262) et sur la couverture de l'évangéliaire offert par Théodelinde à la basilique de Monza (VIIe siècle) (E. MOLINIER, *l'Orfèvrerie religieuse et civile*, p. 9).

(2) D'autres petits motifs ayant appartenu à ce châle se trouvent au M. G., sous les numéros 1005 et 1006 et au Musée de Lyon (N° 267).



a

b

6) Garçon tenant un canard comme 1),

7) Garçon à cheval sur un gros animal avec collier ; le dos est celui d'un hippopotame mais l'œil est trop grand, le museau n'est pas assez large et les plis du cou qui caractérisent cet animal dans les représentations anciennes, manquent (1).

Au-dessous de cette scène nagent deux canards.

8) Enfant analogue à 1) et 6), tenant un canard serré contre la poitrine.

9) Enfant à califourchon sur un crocodile qui retourne la tête, l'enfant le caresse de la main gauche et élève dans la main droite un bouquet de fleurs lilas comme 3).

Une grande fleur, vue de face, peut-être une fleur de lotus, nage librement à la gauche de l'enfant nº 2. Une grande fleur de la même espèce, vue de côté s'élève dans l'angle de l'équerre, au-dessus de la main tenant la ligne. Les deux fleurs dans lesquelles le fruit se développe déjà (2), ont des pétales de couleur lilas et sont par conséquent peu visibles sur la photographie.

Le fond jaune sur lequel se détache tout ce décor est garni de feuilles de lotus en grande quantité, avec leurs tiges et leurs fruits ; il existe d'autres feuilles avec leurs tiges et fleurs en teinte violette, leur nature est difficile à établir. Quelques poissons, tous du même type, peu caractérisé, complètent l'ensemble.

Le tout est exécuté au point des Gobelins (3) très fin (10 fils de chaîne, 28 fils de trame au centimètre). Les personnages, les poissons et les feuilles de lotus sont cernés d'un trait noir. Les enfants ont la chevelure abondante, noire, bouclée, quelquefois partagée par le milieu. Les figures sont presque de face, les yeux très gros, presque carrés, la pupille placée de côté.

Le coloris est très agréable, les grosses feuilles sont représentées dans deux nuances de vert, l'un bleuâtre, l'autre plutôt olive, le crocodile est vert, l'hippopotame lilas dans la teinte qui est réservée aux fleurs.

Le rond nº 1231 de 29 centimètres de diamètre (Pl. LIII b), qui a dû garnir le centre du châle comporte une zone annulaire autour d'un rond de 16 centimètres de diamètre, représentant une scène mythologique.

Le décor de la zone annulaire est en tous points analogue à celui des équerres, mais le tisseur y a mis beaucoup plus de fantaisie. Les feuilles de lotus sont de différentes couleurs, vertes, violettes, roses, blanches, bordées de violet. Les enfants ont des attitudes plus variées et plus compliquées. Le nº 10 (à droite en haut) est couché sur le dos, de la main gauche il semble soutenir une feuille de lotus, la jambe gauche est tordue ; baudrier bleu sur la

(1) Comparer l'hippopotame, avec lequel jouent des enfants, sur une peinture de Baouit (J. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouit*, 1916, T. II, p. 40, fig. 26). Cet animal n'est guère mieux caractérisé que le nôtre.

(2) Une fleur analogue chez J. E. Quibell, *Excavations at Saqqarah*, 1909, Monastère de Apa Iérémie, fondé vers 470, pl. XXXIX, 5.

(3) Nous allons conserver cette expression qui a un sens très précis, alors que « tapisserie » prête à malentendu.

poitrine ; viennent deux poissons du type habituel, ensuite un enfant 11), regardant vers le centre et tenant un canard, les jambes cachées par une feuille ; suivent deux canards et deux poissons. Le milieu du bas est occupé par un enfant 12) agenouillé, étendant le bras droit. Ensuite, vient après un canard et deux poissons un petit nageur 13) tenant dans la main gauche un fruit de lotus ; au-dessus, un enfant 14) tenant un canard et, finalement, après un autre canard, un nageur 15) rejettant les bras en arrière. Nous constatons un souci de symétrie. Les 10) et 15) d'une part, et 11) et 14) d'autre part, s'équilibrent ; le 12) marque le milieu du bas. La scène est bordée extérieurement et intérieurement de simples bandes, rouges, jaunes, et noires, alors que les équerres et les carrés sont entourés d'une poste noire et jaune.

Tous les éléments de ce décor (à condition qu'on accepte l'hippopotame) ont été depuis très longtemps caractéristiques pour le Nil.

Les tombeaux du moyen Empire nous font assister à des scènes de pêche en barque au trident et à la ligne ; dans l'eau, vue pour ainsi dire en coupe, figurent à côté des poissons, paisiblement crocodile et hippopotame (1). Dans ces décorations murales le paysage est indiqué par des tiges de papyrus, vues de côté, peuplées d'oiseaux.

Nous avons par contre un décor de feuilles de lotus, vues de haut, dans les parterres en stuc peint d'El Amarna, qui représentent une surface d'eau, exactement comme sur la pièce dont nous nous occupons (2). Nous voyons là des feuilles de lotus qui nagent, des boutons et des fleurs (vues de côté) des poissons. Par dessus volent des canards.

Un tableau analogue, mais projeté sur une paroi verticale, se trouve dans la tombe de Tehuti-Hetep (3) ; le mur du fond montre, vu du haut, un étang rectangulaire, sur lequel se ferme un filet. Le filet est plein d'oiseaux divers; autour du filet l'eau est couverte de feuilles de lotus et de fleurs dans les différents états de leur épanouissement, des canards volants se projettent sur la surface de l'étang. Ici aussi, nous voyons les feuilles de face et sans tiges, les fleurs de côté.

Dans le châle de Sabine, la perspective est un peu différente ; l'étang est vu sous un angle de 45° ; les corps immergés sont en partie invisibles, telles les jambes des enfants, le tisseur ayant choisi le parti pris de placer une grosse feuille de lotus devant elles; les tiges des lotus, les poissons sont indiqués, l'enfant nageur également, en entier.

Des enfants, assis sur un hippopotame figurent sur des monnaies romaines du temps d'Hadrien (4) ; ils ont là, sans doute, un sens de domination qui manque totalement sur notre châle.

L'eau, sur les représentations de l'Egypte ancienne, est marquée par des

---

(1) Voir notamment PERCY E. NEWBERRY, *Beni Hasan*, part. I, 1893, pl. XXXII et XXXIV, G. STEINDORFF, *das Grab des Ti*, 1913, pl. CXIII.

(2) FLINDERS PETRIE, *Tell el Amarna*, 1894, p. 13, pl. II.

(3) PERCY E. NEWBERRY, *El Bersheh* (*The Tomb of Tehuti-Hetep*), pl. XXI et p. 30.

(4) IMHOOF-BLUMER u. O. KELLER, *Tier-und Pflanzenbilder auf Münzen*, 1889, p. 27.

zig-zag courant dans le sens de la hauteur. Dans notre étoffe, l'eau n'est pas même indiquée par sa couleur conventionnelle puisque le fond du tableau est jaune.

Les enfants qui serrent un canard entre les bras sont très fréquents dans certaines étoffes égyptiennes à l'époque qui nous occupe ; ils semblent bien dériver des jeunes filles du moyen Empire, allongées dans l'attitude de la nage et qui saisissent un canard ; les cuillers à fard en bois sculpté, dont le Louvre, le British Museum (1) et le Musée du Caire conservent des spécimens, représentent cette scène d'une façon charmante.

L'enfant nº 3 qui tient un gros objet à contours arrondis entre ses bras allongés paraît bien apparenté à la petite nageuse (en albâtre) du Musée de Berlin (nº 10281) qui porte encore la tresse pendant sur l'oreille et qui tient un récipient, servant de boîte à onguent, sur les bras étendus. (Voir aussi Wilkinson, A Popular account of the ancient Egyptians 1874, vol. I, p. 160, où un objet analogue est reproduit ; le récipient que tient la jeune fille a la forme d'un rectangle à angles arrondis).

Des enfants dans la position de la nage et portant des objets ressemblant quelquefois même à des coffrets, figurent souvent dans les étoffes qui nous intéressent.

J. Karabacek (2) en a signalé le premier sur une étoffe à fond rouge, il a pensé à des outres gonflées d'air qui sur l'Euphrate servent à passer le fleuve et il a donc voulu voir dans ce sujet une influence mésopotamienne.

Il semble bien qu'on trouve en Egypte même tous les éléments pour expliquer cette scène ; il faut rapprocher le petit monument de Berlin, dont nous avons parlé, des jeunes filles surprenant un canard à la nage ; les deux représentent les phases successives de la chasse aux canards, telle que nous la décrit Wilkinson (3). D'après cet auteur, les habitants de la basse Egypte prennent encore aujourd'hui des canards pendant l'inondation, en se couvrant la tête d'une grosse courge évidée et munie de deux trous pour les yeux ; ils s'approchent, ainsi affublés, à la nage, des oiseaux posés sur l'eau et les saisissent par les pattes.

On peut penser avec Wilkinson que cette méthode servait déjà dans l'ancienne Egypte à côté des procédés de plus grand rendement que nous trouvons représentés sur les murs des tombes. On entreprenait des parties de chasse en famille, en emmenant même les jeunes enfants, au moment de l'inondation quand le gibier était le plus abondant. On chassait ainsi sur les lacs et étangs formés à distance du fleuve, où les crocodiles étaient peu à craindre. Les enfants alors auraient donné un but à leurs jeux dans l'eau en essayant de surprendre des oiseaux à la nage.

(1) Madeleine Frédéricq, *The ointment spoons in the Egypt. section of the British Museum, Journ. of Egypt. Arch.*, 1927, p. 7.

(2) *Kat. der Theod. Grafschen Funde in Aegypten* 1883, p. 47, nos 417-418.

(3) Wilkinson, *Manners and Customs of the ancient Egyptians*, 1837, III, p. 40 et 47.

L'objet volumineux que nous voyons entre les bras des petits nageurs serait donc une courge évidée, sa forme, assez variée dans la nature, aurait ensuite été modifiée selon la destination de l'objet (boîte à onguent) et plus tard selon la fantaisie du tisseur des étoffes.

On sait que l'art Alexandrin à l'époque ptolémaïque a fait jouer aux petits enfants des rôles multiples.

La statue du Nil, actuellement au Vatican, est accompagnée de seize marmots qui représentent les seize coudées de l'inondation normale.

Alexandrie nous a laissé de nombreux petits monuments en ivoire ou en os gravé qui paraissent avoir servi surtout à la décoration de coffrets.

Nous y trouvons très souvent un décor rappelant les marais du Nil. Ainsi les panneaux (numéros 7065-7067) de coffret du Musée du Caire (1) montrent de jeunes garçons, vus entièrement de profil, nus, mais se détachant sur un manteau rouge et vert, courant en écartant les jambes ; ils sont ailés et portent dans les deux mains un bol ou un panier ; le paysage est indiqué par quelques tiges de fleurs. De petits panneaux à droite et à gauche renferment de longues tiges montant du sol, indiqué par une ligne horizontale, et aussi un oiseau, canard ou autre, au repos entre les tiges.

Strzygowski date ces objets du IVe au VIe siècle.

Le British Museum possède le coffret de Projecta (faisant partie du Trésor de l'Esquilin) (2) ; des deux côtés de Vénus assise dans une coquille, se trouvent deux enfants ailés, à cheveux bouclés, l'un tenant un panier, l'autre une boîte ; les deux sont debout sur des tritons, les objets qu'ils tiennent se rapportent sans doute à la toilette de Vénus.

Un panneau (p. 301, pl. XII du même Cat.) montre des enfants (sans ailes cette fois) tenant des couronnes et dont les jambes sont écartées ou contorsionnées. Il est attribué au IXe siècle.

Berlin possède un bois (3), montrant un garçon nu, marchant, de profil, tête de face, tenant un canard serré dans les bras ; les yeux sont très gros, ronds. Un enfant ailé, nu, les jambes de profil, tenant un bol est représenté pl. XIV, 345. Le n° 346 représente un oiseau d'eau à longues pattes, placé entre les plantes ; le 347 donne des canards se suivant à la nage, des plantes se profilent derrière. Sur le 426 on voit un garçon nu, ailé, dans la position de la nage, tenant une couronne dans la main droite.

Dans tous ces monuments, les enfants sont représentés hors de l'eau, leur type ressemble assez à celui des garçons du châle de Sabine; sur ce dernier, qui donne les têtes presque de face, les yeux sont cependant plus gros et indiquent une époque relativement tardive.

Nous n'avons, dans aucune de ces gravures sur os qui nous sont conservées, la représentation d'une surface d'étang, comme sur le châle de Sabine, qui,

(1) STRZYGOWSKI, *Cat. Koptische Kunst.*, 1904, p. 175, fig. 232-234.
(2) O. M. DALTON, *Cat. of Early Christian Antiquities* 1901, p. 304, pl. XIII.
(3) O. WULFF, *Altchristliche Bildwerke*, 1909, 227, pl. VIII.

au début, comme le décor d'un tapis, était réservée logiquement à la décoration d'un emplacement horizontal. Ce genre de représentation et tous les éléments qui le constituent apparaissent tardivement sur les étoffes d'Antinoë (et d'autres sites d'Egypte).

Le châle de Sabine et presque toutes les autres pièces décorées de cette façon sont polychromes.

Les très rares pièces à décor monochrome qui renferment un semis de feuilles de lotus ou des enfants dans l'attitude de nage, peuvent, du reste, être attribuées également à une époque relativement récente.

L'absence des représentations d'étangs nilotiques sur les objets gravés de l'époque alexandrine peut, à la rigueur, s'expliquer ; il est très possible qu'elles aient figuré uniquement sur des pavements en mosaïque ; les monuments de ce genre provenant d'Egypte que nous connaissons sont si rares qu'ils ne peuvent nous donner aucune idée de ce qui a existé en réalité.

Dans l'Afrique du Nord, par contre, nous possédons un certain nombre de mosaïques inspirées de cette façon de voir, mais le décor est alors plutôt maritime et nous aurons à y revenir à une autre occasion.

Le fait que les enfants du type alexandrin jouant dans le Nil n'apparaissent pas sur les étoffes des premiers siècles de notre ère est beaucoup plus difficile à expliquer. Les tisseurs ont dû reprendre, à un moment donné, ce sujet dont la tradition aurait été conservée par les mosaïques — que nous ne connaissons pas (1).

Dans certaines des pièces en os mentionnées et dans beaucoup d'autres la pose de la nage se confond avec celle du vol " plané " dont la représentation est assez récente dans l'art grec ; on peut admettre que pour représenter le vol les artistes aient profité des leçons de la nage qui, bien entendu, a pu s'étudier ailleurs que sur le Nil.

Il semble cependant naturel de ramener à la nage toutes les figures d'enfant allongées qui se trouvent sur les étoffes trouvées en Egypte, surtout quand elles tiennent des canards ou des récipients, et ceci, même quand ces enfants ont été munies de petites ailes (voir ci-après les Numéros 509-10 du Musée Guimet et l'étoffe de la collection Fritz Iklé).

---

(1) La mosaïque de Palestrina représente un paysage dans lequel passe le Nil et qui est peuplé d'hippopotames, de crocodiles et de nombreux petits personnages qui se reposent dans des tonnelles ou qui admirent des temples, il n'a qu'un rapport vague avec le décor qui nous intéresse ici. Si cette mosaïque a été établie par des ouvriers alexandrins, il faut croire qu'ils ont tenu compte largement du goût de leur clientèle.

Nous trouvons le même parti-pris dans deux mosaïques reproduites chez E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen. Le nº 698 fait s'élever des tiges de lotus au-dessus de l'eau ; les grandes feuilles se posent au bout comme des parasols : il s'agit donc du Nelumbium speciosum. Le lotus des monuments de l'ancienne Égypte, le Nymphaea Lotus, a des feuilles plates, qui nagent sur l'eau. (Sur nos tapisseries les caractères des deux plantes paraissent mélangés.) Sur le nº 699, pl. CCCX, nous trouvons des enfants qui s'amusent avec des hippopotames ou des crocodiles ou qui les combattent, mais à côté de cela un décor terrestre : arbres et architectures, — ce sont des tableaux.

Ces scènes sont nombreuses à Antinoë. Ce sont d'abord deux carrés n° 46 (Pl. LIV a) et 228 (ce dernier en très mauvais état) qui représentent la surface d'un étang exactement comme le n° 1230 ; l'exécution, cependant, est très négligée à tous les points de vue, le travail est grossier (6 fils de chaîne, et 18 fils de trame au centimètre) ; le dessin sommaire et les couleurs crues et désagréables. Sur un fond jaune sont représentés cinq enfants nus, nageant, les jambes croisées, les deux bras sont étendus, les mains aux doigts écartés placées l'une au-dessus de l'autre. Les cheveux sont noirs, plaqués, un contour noir cerne le corps de couleur rose vif, une ligne plus rouge encore détache le corps du contour noir. Des bouts d'étoffe qui flottent isolés ou près d'un corps d'enfant représentent sans doute des écharpes. Des feuilles de lotus vertes, mais agrémentées de rouge cru, ainsi que des fruits de lotus sont répandues sur la surface de l'étang ; à côté des poissons (rouge, vert et blanc) se trouvent des oiseaux aquatiques au bec allongé (1).

Le milieu du carré est occupé par un rond renfermant un buste vu de face.

Sur le carré n° 1.000, un enfant tient un canard à collier rouge dans les bras ; son attitude est sensiblement celle des enfants 6 et 8 du châle de Sabine. Cet enfant, cependant, a de petites ailes et il est suspendu au-dessus d'une plante fleurie qui n'a rien d'aquatique.

Sur le petit carré 1010 (Pl. LIV d) figure un enfant assis par terre (ou dans l'eau) tenant un canard.

Le n° 250 (Pl. LV a) a dû former la manchette d'une tunique en toile ; des poissons et des tiges de lotus avec feuilles et fruits de détachent sur un fond bleu noir, travail très fin (2). Le n° 1185 (Pl. LIV b) montre autour du rond central un espace carré rempli de poissons, de canards, de fleurs et de fruits de lotus, en clair sur fond violet, d'époque très tardive.

Nous donnons ci-après quelques spécimens d'étoffes où des enfants ou des femmes sont représentés plus ou moins dans l'attitude de la nage, tenant le plus souvent des canards, mais sans être entourés d'autres éléments du Nil.



Fig. 1

L'étoffe de laine n° 196 M. G., (fig. 1) montre en bordure sur fond brun foncé des tiges allongées et des feuilles qui sont peut-être des feuilles de vigne

(1) Décor analogue à Lyon (Cox, *Les soieries d'art*, 1914, pl. XVIII, 5, à Bruxelles (Errera, n° 302) et au Louvre (Diehl, Monuments Piot, 1921-22, XXV, p. 105, où nous retrouvons les barques du châle de Sabine.

(2) Pièces analogues à Bruxelles (Errera, Cat. 1916, n° 233, Canards, poissons, lotus en noir sur fond clair) et à Londres (V. et A. M. Kendrick, Cat. I, 1920, pl. XXVI, n° 180, manchette, également foncé sur clair). Les numéros 1285 de 1904, 1168 de 1900 et 922 de 1886, dont parle Kendrick, p. 85 du même vol., ne figurent pas dans le catalogue et ne paraissent pas être exposés.

très simplifiées ; une nageuse, la tête vue de face, un bras en avant, l'autre en arrière, est engagée dans les branches ; plus loin, deux chiens. Le milieu paraît donc terrestre, l'attitude de la nageuse est cependant caractéristique.

Le nº 71 M. G. (Pl. LIV c) représente une bordure très fine qui, sur fond rouge, montre un enfant nageur à contour noir : tête de face, cheveux plaqués noirs, les yeux carrés, écharpe rayée vert et jaune, petite aile bleu vert, entre les mains tendues un objet ressemblant à une grosse poire. Cet enfant est précédé d'un chien égyptien, la queue en panache, et de deux autres enfants d'attitude identique, portant, le premier une boîte, l'autre un objet mal défini.

Le nº 701 M. G. (fig. 2) manchette de chemise en toile, montre en brun noir des personnages, nageant les mains réunies, sans qu'on puisse reconnaître si elles tiennent un objet ; une écharpe est indiquée par un trait détaché ; des animaux d'un dessin caricatural très nerveux suivent, un lion, une gazelle et un chien selon toute apparence.



Fig. 2

Décor analogue, mais beaucoup plus grossier, sur le nº 21 (M. G.)

Les numéros 920 et 1179 (Pl. LV b) représentent les manchettes d'une tunique (1) en toile. Deux femmes nues, très coptes, se dirigent vers une croix

(1) Nous appelons *tunique* un vêtement cousu, de toile de lin, avec ou sans manches, tissé généralement d'une seule pièce, la chaîne passant dans le sens de la largeur ; une fente entre deux fils de chaîne est réservée pour pouvoir passer la tête. La pièce tissée, on replie ce qui va être le devant sur la partie qui forme le dos et on fait des coutures le long des côtés, en réservant des ouvertures pour le passage des bras, ou en cousant également le dessous des manches quand elles existent. Les tuniques que nous possédons sont le plus souvent décorées par un empiècement bordant l'encolure, des bandes partant de l'épaule et descendant plus ou moins bas, des bandes analogues décorant les poignets (que nous appellerons « manchettes »). De plus, on trouve des carrés ou des ronds sur les épaules et quelquefois sur les genoux. Toute cette décoration existe sur le dos aussi bien que sur la poitrine, elle est tissée au point des Gobelins, dans l'étoffe même de la tunique.

La *robe* est un vêtement analogue, généralement en laine, portée par-dessus la tunique.

Le *manteau* est ouvert sur le devant. C'est le « caftan de cheval » des Perses et ressemble à une redingote à pans évasés ; il descend aux genoux et possède généralement des manches étroites et longues (voir Kondakov, *Byzantion*, I, 1924, p. 155 ; Franz Cumont, *Doura*, p. 272).

En ce qui concerne les grandes pièces rectangulaires tissées de lin ou de laine, unies ou décorées, nous les appellerons selon leur finesse *châle* ou *couverture*, puisque, dans ce dernier cas, les emplois sont aussi multiples que ceux de la manta espagnole.

Comme ces diverses expressions ne sont pas toujours employées strictement dans le sens indiqué, nous avons tenu à préciser.

ansée, enfermée dans un cadre à quatre crochets (1). Les jambes sont croisées, les mains étendues vers le motif central ; les têtes très larges, vues de face, la chevelure forme de grosses boucles. Au-dessus du dos, il y a une indication d'aile (ou d'écharpe), à côté, une fois un oiseau (qui dépasse le cadre) une autre fois, peut-être un poisson. Ces deux femmes ont l'attitude de victoires supportant un clipeus, mais leur nudité ne permet pas de se tromper sur leur origine.

Sur deux bandes, à fond vert foncé, (fig. 3) d'origine inconnue (Coll. R. P.) nous voyons des femmes qui se suivent dans l'attitude de la nage, la tête relevée, tenant un canard dans les bras. Le dessin est grossier, mais grâce à la richesse du coloris, l'effet produit est agréable. Les têtes vues de face sont jaunes, les yeux gros, la bouche marquée par un trait rouge. A l'épaule nous voyons une plaque rouge striée de jaune, qui peut-être indique une petite aile. Ces

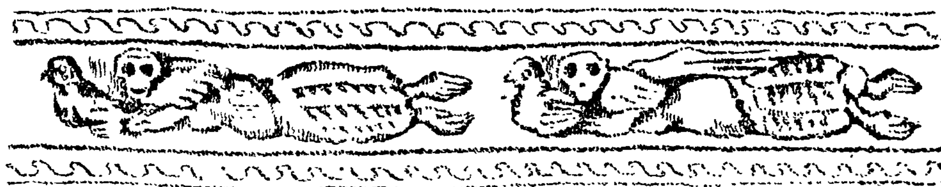


Fig. 3

femmes ont ceci de particulier qu'elles sont lourdement vêtues, d'abord d'une veste orange à plis verts, ensuite d'une tunique jaune à plis rouges qui descend jusqu'aux pieds ; ceux-ci grossièrement dessinés comme le reste ; le tout est cerné de trait noirs. Ces nageuses paraissent bien marquer la dernière étape, en pays égyptien, de la transformation à laquelle nous avons assisté.

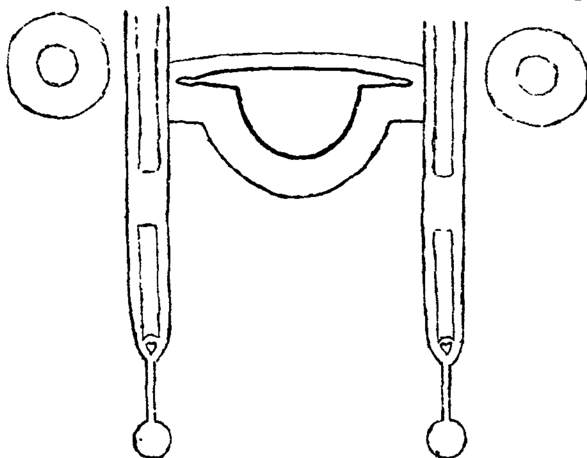


Fig. 4

Nous arrivons à présent à un groupe bien défini de robes à encolure cintrée (sur le devant seulement), la fente primitive destinée au passage de la tête se trouvant élargie d'un côté (fig. 4) ; ce sont les numéros 500, 501, 504, 509, 510, 528, 538 et 550 du Musée Guimet.

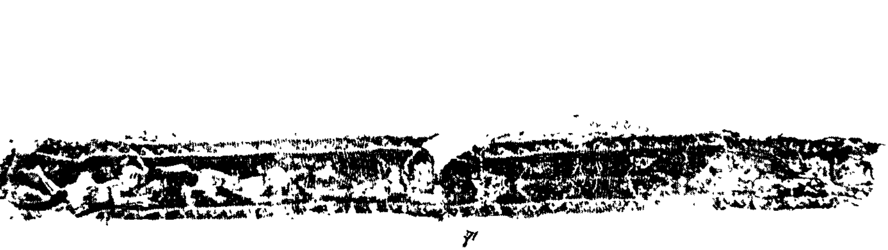
(1) Des femmes exhibant leur nudité, combinées avec des symboles chrétiens, sont fréquentes dans l'art copte. Voir notamment le n° 9101 du Musée du Caire (cat. Strzygowski, pl. XXXI et p. 278) où une femme debout, les jambes croisées, tient de ses deux mains, élevée au-dessus de sa tête, une croix entourée d'une couronne.



a



b



c



d

Le nº 500 (tombe D 534) représente une bande à fond jaune sur une robe de laine verte. Sur le fond jaune des canards et des poissons divers ; les vides sont garnis par de petites feuilles vertes et quelques fleurs roses. La forme de ces feuilles est irrégulière et semble déterminée surtout par la place disponible. Il n'y a pas de feuilles de lotus caractérisées, mais l'aspect général de cette décoration très fine est bien celui de la surface d'étang du châle de Sabine.

Le nº 501 représente un rond appartenant à la même robe.

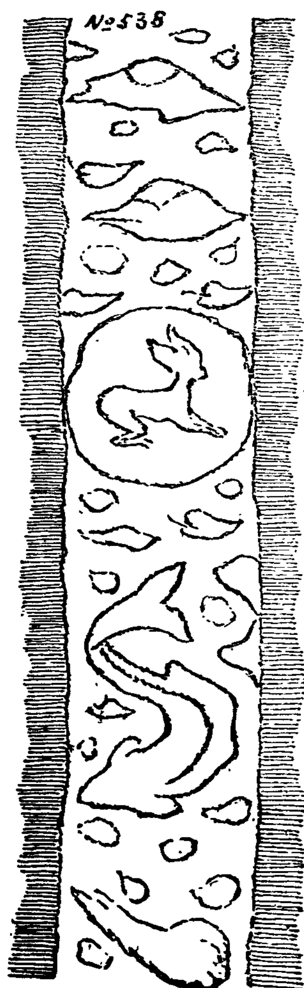


Fig. 5

Les numéros 528, 538 (fig. 5), 550 (D. 550) appartiennent vraisemblablement à une même robe, on y voit sur fond jaune des poissons en des raccourcis très étudiés ; les vides sont garnis par des feuilles de lotus et de petites feuilles de formes diverses et peu naturelles, comme ci-dessus.

Des fragments importants de robes du même type se trouvent notamment à Berlin ; ils proviennent également d'Antinoë où ils ont été trouvés en 1897 par C. Schmidt. Le nº 14253 du Département égyptien (Wulff et Volbach, l. c., p. 69, excellente reproduction pl. LXXXIX) représente le haut d'une robe (en toile) à encolure semi-circulaire, le bord n'est garni que d'un galon tissé et cousu, mais les deux bandes verticales et les deux ronds d'épaule sont décorés en travail des Gobelins et montrent des champs remplis de poissons, de canards et de feuilles, toujours sur fond jaune ; les petites feuilles sont absolument semblables à celles de notre nº 500 ; nous avons donc ici encore une surface d'étang nilotique ; de petits cartouches rectangulaires renferment des garçons (ailés) aux gros yeux presque carrés, dans l'attitude de la nage,tenant un récipient dans les mains tendues.

Le type se modifie dans les pièces suivantes :

La robe Nº 509/10 M. G., tombe D. 524, en toile, à encolure arrondie également, montre dans l'empiècement, sur fond rouge, des enfants tenant des canards ; ils ont des ailes alternativement jaunes, rouges, ou vertes, et des cheveux verts, jaunes, rouges. Ils sont grossièrement dessinés, mais l'ensemble, en raison de ses couleurs éclatantes, fait une impression somptueuse.

Cette répétition d'un même motif est un nouvel exemple d'influence perse, à laquelle nous aurons à revenir plus loin et que la riche coloration de tout ce groupe de robes avait déjà annoncée.

Cette étoffe montre avec quelle facilité le tisseur attachait des ailes aux garçons porteurs de canards ; il obtient ainsi une tache de couleur agréable, il remplit un vide. Quelquefois, cependant, il arrive au même résultat avec un bout d'écharpe flottante (Souvent du reste, on est dans le doute s'il s'agit d'une aile ou d'une écharpe).

Un fragment de la collection Fritz Iklé (Saint-Gall) provient probablement également d'Antinoë, puisque M. Iklé père avait acheté une grande partie des étoffes Gayet exposées en 1900 au Palais du Costume. Il représente (fig. 6) un empiècement semi-circulaire bordé des deux côtés de gros pois rouges et jaunes sur fond bleu foncé ; entre ces bordures se trouve un large champ

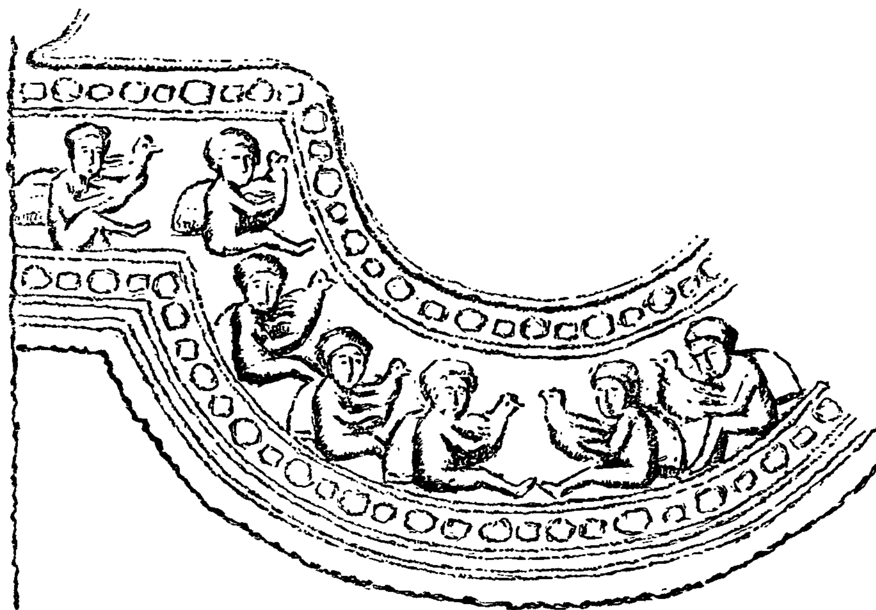


Fig. 6

rouge, garni de dix enfants nus, assis, tenant des canards entre les bras; les cheveux sont blonds, le corps est cerné d'un trait noir, un bout d'écharpe pend derrière le dos ; c'est la répétition du même motif ; seule la couleur de l'écharpe varie.

Il y a cinq enfants symétriquement répartis, de chaque côté ; ils sont tous tournés vers le milieu (1). La chaîne passe verticalement dans cet empiècement.

Les bandes verticales au contraire sont tissées, comme d'habitude, avec chaîne passant dans le sens de la largeur du vêtement ; elles montrent des rectangles rouges avec des enfants qui se suivent en nageant, séparés par des poissons ; une écharpe flotte au-dessus du dos. En dehors des rectangles fermés, au milieu de chaque bande se trouvent des garçons analogues, plus

(1) Nous retrouverons cette ordonnance chez les Byzantins et même dans l'art roman.

grands, qui paraissent ailés, ils tiennent une couronne dans la main étendue. Cette tapisserie est très fine (13 fils de chaine, 64 fils de trame au centimètre). La partie semi-circulaire, au moins, a beaucoup d'analogie avec notre nº 510, où cependant les bouts d'écharpe sont remplacés par des ailes. On voit donc clairement l'équivalence de ces deux éléments, au moins pour le tisseur d'Egypte.

L'influence perse se manifeste dans l'étoffe Iklé, dans la répétition du motif principal — enfants portant des canards — aussi bien que dans la bordure à pois de couleurs diverses.

En dehors des quelques exemples mentionnés, il existe de nombreuses étoffes où figurent des enfants isolés tenant des canards ou des récipients ; ils sont représentés assis, debout, courant ou nageant, selon la disposition de l'emplacement qu'il s'agit de garnir.

Des documents (1) que nous venons d'examiner et dont les principaux sont le châle de Sabine et les robes à encolure semi-circulaire, nous voyons qu'à un moment où l'Egypte avait depuis longtemps déjà créé des étoffes historiées, elle s'est avisée de reprendre un décor égyptien très ancien en se basant sans doute sur des pavements en mosaïque ou autres, qui restaient encore visibles ou qui avaient été établis selon la tradition, à l'époque alexandrine. Ce décor représente la surface des marais du Nil, couverte de feuilles de lotus et animée de canards et de poissons.

L'époque hellénistique y a introduit les enfants, dont l'art alexandrin paraît avoir créé le type, mais dont les attributs habituels ne sont pas différents de ceux des nageuses du Moyen-Empire.

A la suite d'une évolution qui est habituelle en Egypte à l'époque qui nous intéresse, l'attitude de la nage perd peu à peu sa signification précise. Nous trouvons les enfants porteurs de canards ou de récipients, toujours dans les attitudes que nous connaissons, mais hors de tout milieu aquatique ; la compréhension de leur rôle primitif disparaît si bien que le bout d'écharpe qui flotte quelquefois derrière eux, finit par être remplacé par une petite aile et, finalement, nous trouvons même des femmes allongées dans l'attitude de la nage, tenant un canard devant elles et lourdement habillées.

Nous verrons dans la note suivante que différentes considérations nous amènent à placer le châle de Sabine dans le IVe siècle.

Sur les robes à encolure semi-circulaire qui apparaissent à la même époque et qui continuent sans doute à être portées pendant le siècle suivant, nous trouvons le même décor nilotique, simplifié, mais cependant reconnaissable, et nous constatons sur les deux dernières pièces examinées une affirmation plus accentuée de principes du style perse, dont l'avènement s'était déjà fait sentir auparavant par un enrichissement de la palette.

(1) C'est intentionnellement que nous n'avons pas parlé ici de la belle pièce du Musée de Lyon, où de grands poissons, très vivants, soulignés par des ombres portées, se détachent d'un fond bleu-vert. Le Musée Guimet possède un fragment de cette étoffe (nº 1242) ; nous examinerons les deux pièces à une autre occasion.

Nous espérons pouvoir montrer, dans la note suivante, que toutes ces robes qui forment un groupe bien défini peuvent être rapprochées d'autres étoffes, de façon à caractériser ainsi une époque déterminée.

II. — QUESTIONS DE DATE

Avec le châle de Sabine, A. Gayet a trouvé (cat. Exp. 1903, p. 42) une robe de laine rose et un mantelet de " bourre de soie pourpre " garni d'un gros bourrelet. Le Musée Guimet possède plusieurs fragments de l'étoffe que Gayet appelle, selon son degré de finesse " bourre de soie " (cat. 1898, p. 26, tombe B. 281 ; p. 29 — tombe C. 395 etc...) et "drap feutré" (cat. 1898, p. 25, tombe B. 79 ; p. 28, tombe B. 139).

Les vêtements trouvés par Gayet et confectionnés avec ces étoffes sont des manteaux à longues manches (cat. 1898, p. 9, 25, 26, 28, 29, etc..) et des jambières (cat. 1898, p. 9.) Manteaux et jambières étaient d'aspect feutré et soyeux et de couleur " pourpre " et vert-gris. Le col des manteaux était garni d'un galon, le devant sans doute aussi ; en plus il y avait de larges bandes d'étoffe de soie cousues tout le long des bords et sur les revers. Les jambières également portaient dans le bas une bande de tissu de soie (cat. 1898, p. 29).

Le Musée Guimet ne possède aucun de ces vêtements (1), mais nous trouvons des manteaux et des jambières, tels que Gayet les décrit et provenant du reste d'Antinoë même, au département égyptien du Musée de Berlin où ils ont été apportés par C. Schmidt. Un de ces manteaux, le nº 14231 a été décrit par O. Wulff et W.F. Volbach (2); c'est un caftan à manches très longues et étroites; le vêtement ouvre par devant, le côté droit possède une patte sur toute la hauteur de la poitrine et peut donc se rabattre en revers. Le bas du manteau est évasé. Le col, le devant et le bord inférieur sont garnis d'un galon en laine, mais on ne voit pas trace d'une bande de soie qui aurait été cousue le long de ce galon. Il s'agit donc ici d'un vêtement moins riche, à moins que l'étoffe de soie, plus fragile, ait été détruite (Gayet décrit du reste des manteaux garnis d'un galon seulement (cat. 1898 p. 33, tombe C. 361).

Le manteau de Berlin est en étoffe de laine bleu-vert d'aspect soyeux (Wulff & Volbach indiquent que la coupe de ce vêtement est sassanide).

Le Musée de Lyon possède un manteau de ce genre, mais en très mauvais état ; il provient également d'Antinoë.

Le Musée Guimet possède divers fragments de la même étoffe de couleur

(1) La momie de Thaias, cependant, qui se trouve au Musée, nous donne le vêtement féminin complet d'une époque un peu postérieure de celle dont nous parlons ici ; la robe de dessus possède deux bandes d'étoffe de soie larges de quinze centimètres, qui descendent verticalement sur le devant. Des bandes analogues font le tour des manches. Le bord inférieur est garni d'une autre bande très large, en Gobelins.

(2) *Spaetantike und Koptische Stoffe aus aegypt. Grabfunden*, etc., pl. 125/6 et p. 137 ; voir aussi Max Tilke, *Le Costume en Orient*, pl. 27.

vert-gris, bleu-clair (1) et rouge écarlate. D'après l'examen chimique, cette dernière teinte est due à la cochenille ou plutôt au kermès, puisqu'à l'époque qui nous occupe la cochenille n'était pas encore introduite dans les pays méditerranéens. Les deux colorants sont du reste très proches parents au point qu'il n'est pas possible de les distinguer chimiquement sur la fibre.

La couleur " pourpre " mentionnée par Gayet lorsqu'il parle de ces étoffes doit être identique avec la teinte écarlate, due au kermès.

Dans le langage courant, on entend par " pourpre " les tons plus ou moins violets, obtenus dans l'antiquité avec le Murex ou ses succédanés ; ce sont les teintes des tapisseries monochromes d'Egypte sur toile de lin. Or, Gayet, lorsqu'il parle de ces étoffes dit " violette " (cat. 1898, p. 36) brun (l. c., p. 59) ou noir (cat. 1900, p. 10).

Ce que Gayet appelle indifféremment pourpre, pourpre rouge, pourpre d'Orient, ne peut donc être que l'écarlate dont nous parlons ci-dessus. Gayet emploie du reste le mot pourpre en parlant de la large bande qui borde le bas de la robe de Thaias (cat. 1901, p. 21) ; or, cette robe se trouve au Musée Guimet et la bordure en question est rouge vif.

Si nous examinons l'étoffe de ces manteaux, nous trouvons une chaîne de fils très tordus et encollés et une trame de gros fils peu tordus, de laine très fine. C'est cette trame qui est seule visible ; elle a fourni par grattage une surface de longues fibres ondulées qui donne à la surface cet aspect soyeux qui a frappé Gayet.

L'étoffe bleu-pâle et vert-gris est assez grossière (8 fils de chaîne, 8 fils doubles de trame au centimètre) ; l'étoffe écarlate (2) est beaucoup plus fine (13 fils de chaine, 20 fils de trame au centimètre). Elle a dû être teinte en pièce car l'intérieur des fils est presque blanc (3).

Cette « bourre de soie pourpre » est donc une laine blanche, fine, teinte en rouge et grattée, comparable à nos flanelles.

Le mantelet de Sabine et son châle sont par conséquent contemporains des manteaux ouvrant par devant, signalés par Gayet et dont un spécimen entier se trouve à Berlin.

Ce vêtement paraît avoir été porté en Orient même avant l'avènement des Sassanides. Les monuments funéraires de Palmyre nous montrent des costumes richement décorés, quelquefois par une seule bande descendant par le milieu et combinée avec une large bordure dans le bas (Haggagon, fils de Malikon, Louvre) (4). Mais rien ne laisse supposer que la bande verticale marque le bord du vêtement et que celui-ci ouvre par devant, bien au contraire,

(1) Ces différentes teintes sont obtenues à l'indigo, qui avec la couleur naturelle de la laine donne des tons plus ou moins verdâtres et gris.

(2) Kondakov (*Byzantion*, I, 1924, Les Costumes orientaux à la Cour Byzantine, p. 31) dit à propos de l'étoffe de Mozat qui se trouve à Lyon, que la couleur rouge était réservée au caftan des chefs ; cela explique la qualité beaucoup plus belle de nos étoffes écarlates.

(3) La même observation a été faite par Flemming, *Textile Künste*, p. 36, également pour une étoffe rouge d'Antinoë.

(4) J. B. Chabot, *Choix d'inscriptions de Palmyre*, 1922, pl. XXXII, 12, p. 122.

on voit sur la sculpture du Louvre deux fentes sur les côtés, donnant de l'aisance aux mouvements des jambes.

Sur les peintures murales de Doura (1), on voit un personnage portant un nom perse, habillé d'un vêtement bleu-clair descendant jusqu'aux mollets, pourvu de manches dont le bout est retroussé, formant parement. Une bande de pourpre descend au milieu de la poitrine et jusqu'au bord inférieur, même bordure au cou, aux manches et au bas du vêtement ; aucune fente n'est visible. Cette peinture doit être antérieure au milieu du IIIe siècle (retrait de la garnison romaine). Un graffite du mur Nord du Temple des Dieux Palmyréniens (*l.c.*, pl. LII, I et note p. 487) représente un personnage masculin à vêtement dépassant les genoux, serré à la ceinture et s'évasant en cloche sur les jambes, une bande décorée descend par le milieu et rencontre en bas une autre bande qui suit le bord inférieur, aucune fente médiane n'est marquée. D'autres graffites (*l.c.*, pl. XCVIII et p.265) donnent la tenue de campagne des archers : le justaucorps serré à la taille par une ceinture s'élargit sur les hanches, une bande brodée descend par devant.

Un vêtement analogue est représenté sur le bas-relief en gypse (pl. XCIX, 1 et p. 265), aucune fente n'est visible mais l'encolure semble bien insuffisante pour passer la tête ; il est donc probable que ce vêtement qui est très collant comme tous ceux que nous venons de citer, s'ouvrait par devant ; un bourrelet est marqué autour du cou (probablement un col rabattu). Un autre graffite, finalement (pl. XCIX, 2 et p. 268) doit représenter un roi de Perse, un des derniers Arsacides ou un des premiers Sassanides. Le costume est celui des cavaliers parthes que la dynastie Sassanide avait conservé. Le torse est moulé dans un justaucorps qui s'enfle en cloche sur les hanches : collet rabattu, manches longues. D'après Cumont ce vêtement ferme bien par devant, toute la ligne médiane est décorée par des crochets, ainsi que le bord inférieur et aussi les manches et le pantalon.

Cumont conclut « L'uniforme de la cavalerie perse a donc été adopté à l'ouest de l'Euphrate et conservé plus tard sous la domination romaine » (2).

C'est ce costume, le « caftan de cheval » des Perses que nous rencontrons en Egypte et que, d'autre part, nous retrouvons en Afghanistan et en Asie centrale.

Les peintures des « donateurs au balcon » de Bamiyan (3), nous donnent (pl. XXIII) le buste de plusieurs personnages vêtus de notre manteau, avec revers, garni d'une large bande, d'étoffe de soie sans doute. Selon les auteurs, ces peintures peuvent se placer vers la fin du Ve siècle et sont donc antérieures à toutes celles trouvées en Asie centrale (sauf un site exploré par Sir Aurel Stein et attribué au IIIe siècle).

(1) F. CUMONT, *Les fouilles de Doura-Europos*, 1926, p. 125 ; tableau XVII, Sacrifice à cinq dieux palmyréniens, pl. LV.

(2) Voir N. P. KONDAKOV, *Byzantion*, I, 1924, p. 7 et F. CUMONT, *Byzantion*, II, 1926, p. 181, L'uniforme de la cavalerie orientale et le costume byzantin.

(3) A. GODART, Y. GODART, J. HACKIN, *Les antiquités bouddhiques de Bamiyan*, pl. XXIII.

Les peintures d'Asie centrale sont donc relativement récentes mais elles ont l'avantage d'être bien plus complètes ; elles sont en outre bien conservées et nous pouvons y étudier le costume Sassanide dans ses détails.

Nous trouvons le manteau à grand revers et à large bordure chez les chevaliers des fresques de Kyzil (1). Encore ici, le vêtement ne montre généralement pas de fente au-dessous des revers, la bordure verticale se réunit avec celle du bord inférieur qui vient de droite et de gauche. Dans la même grotte des chevaliers, nous trouvons cependant un personnage chez lequel les deux pans du manteau sont clairement indiqués, l'un passant devant l'autre (2). Le costume de l'un de ces chevaliers est bleu, semé de croix ; il existe deux bordures juxtaposées, dont une correspondrait au galon et l'autre à la bande de soie de la description Gayet (cat. 1898, p. 28, tombe B. 139).

Dans leur dernier ouvrage (3), A. von Le Coq et S. Waldschmidt, caractérisent du reste comme suit le costume sassanide représenté :

« Manteau collant, genre redingote allant jusqu'aux genoux, manches « longues et étroites, se ferme devant, rabattu au col en un ou deux revers ; « le devant, les revers, le bord (du bas) et les manches sont ornés de larges bordures ».

Cette description concorde avec celle de Gayet et avec le manteau conservé à Berlin, sur lequel, cependant, les revers ne sont pas marqués. Il s'agit en Egypte, comme au Turfan, de vêtements de cérémonie.

On aurait pu penser que cette idée de découper des soieries en bandes larges afin de les coudre comme bordure sur des vêtements d'hommes, était propre à l'Egypte où la soie était une matière rare. Les fresques du Turkestan nous montrent que cette mode régnait à l'Est comme à l'Ouest, dans tous les pays touchés par le rayonnement Sassanide.

En Egypte, ce costume perse est complété par des jambières en flanelle, bleu vert ou rouge également, et dont Gayet cite de nombreux exemples. Nous avons dit plus haut que le Musée de Berlin possède des spécimens bien conservés de ces jambières ; elles ne sont pas exposées mais l'amabilité de M. Volbach, conservateur du « Kaiser Friedrich Museum » nous a permis de les examiner (4). Elles sont très hautes — 77 centimètres — fermées par une couture dans la partie inférieure, elles s'élargissent vers le haut ; elles ressemblent donc un peu à la tige d'une grande botte. La fig. 7 donne le schéma d'une de ces jambières, le n° 14321, de couleur rouge, au dixième de la grandeur réelle ; près du bord supérieur (en pointe) un petit morceau de drap vert en forme de cœur renversé est cousu ; c'est ici, sans doute, que s'attachait la courroie qui fixait la jambière à la ceinture de cuir, dont le Musée Guimet possède des fragments.

---

(1) A. Grunwedel, *Alt Kutscha*, 1920, fig. 11.

(2) A. von Le Coq, *Die buddh. Spaetantike Mittelasiens*, 1924, Atlas, pl. IV, voir aussi cette Revue, 1928, pl. V.

(3) *Neue Bildwerke*, II, 1928, p. 27.

(4) Reproduites par W. F. Volbach, dans *Archaeologischer Anzeiger* 1926, p. 254.

Ces jambières étaient, selon Gayet (cat. 1898, p. 29, tombe C. 395) ornées comme les manteaux, d'une bande de tissu de soie qui faisait le tour du bord inférieur. Ce renseignement montre bien qu'il ne s'agissait pas d'un vêtement d'un usage courant.

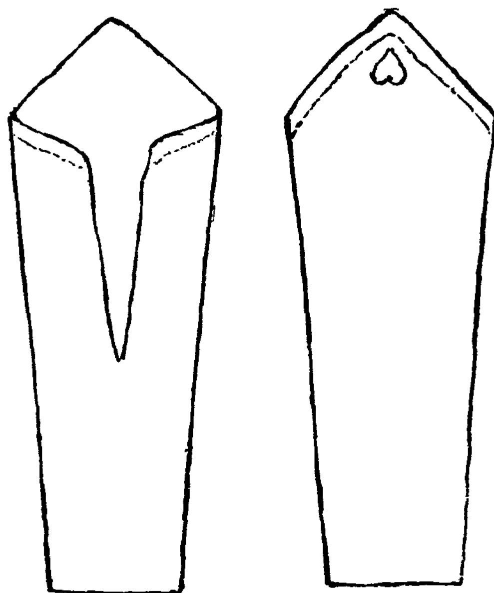


Fig. 7

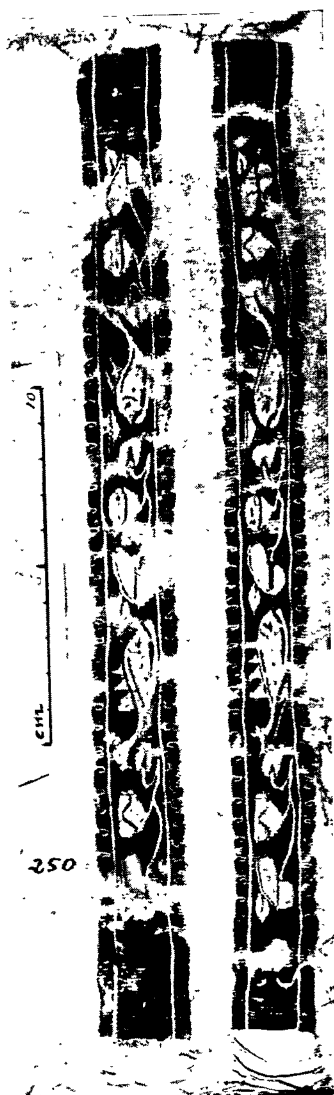
Gayet a du reste trouvé également des jambières en Gobelins, plus précieuses et plus solides à la fois.

Il en a décrit une paire dans le résumé de ses fouilles de 1908 (1). Ce sont ces pièces bien connues sur lesquelles figure au centre un roi sassanide assis sur son trône ; elles ont été publiées en dernier lieu par N. Toll (2), qui a donné une explication très ingénieuse du sujet représenté, mais qui ne paraît pas disposé à y reconnaître des jambières.

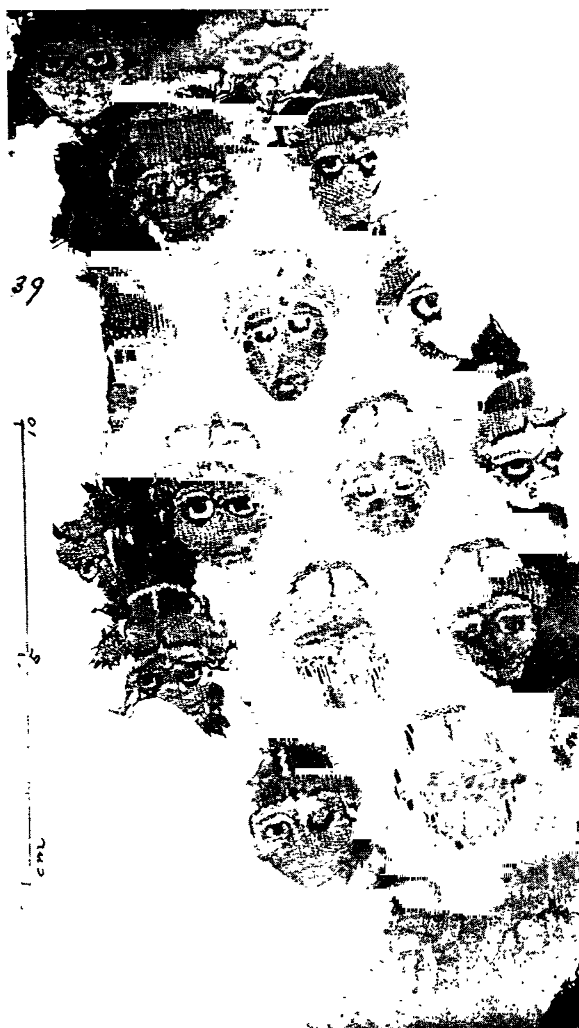
Il est cependant pour nous hors de doute que le renseignement de Gayet est exact ; les deux pièces, dont la plus complète est à Lyon — N° 243 — alors que l'autre se trouve au Musée Guimet (N° 1251), renferment le même sujet ; les dimensions (les bords de la pièce sont parfaitement reconnaissables) sont sensiblement celles des jambières de Berlin, d'autre part, il existe sur les deux pièces dans la partie basse, vers le côté, une couture presque verticale. (La pièce de Lyon (3) montre cette couture sur le fragment placé à la droite du morceau principal ; ce fragment, afin de reconstituer la pièce, aurait dû être placé à la gauche du morceau principal). La trace de cette couture monte de biais et il en résultait pour la jambière la forme rétrécie dans le bas que nous constatons dans les jambières de Berlin.

Un fragment qui, certainement, a fait partie d'une jambière, a été décrit par Gayet dans le catalogue de 1898, p. 17, et 43, C. 553; c'est le n° 122 du Musée Guimet, il est de même facture et coloris que la jambière de Lyon ; on y voit la bande rouge avec zig-zag blanc qui sépare sur la jambière de Lyon les personnages de la partie géométrique. Sur le n° 122, cette dernière, à fond bleu également, a dû occuper le haut ; dans la partie inférieure on distingue l'arrière-train d'un cheval galopant avec le bout de l'écharpe flottante du cavalier. A côté se trouve sur un socle de trois degrés un gros croissant très fermé placé devant une boule bleue à quatre perles (fig. 8).

(1) Annales du Musée Guimet (Bibl. de Vulgarisation), XXVIII, p. 103.
(2) *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov*, 1926, p. 93 (en russe).
(3) *Recueil Kondakov*, pl. XV.



a



c



b

Planche LV

En parlant de ce fragment, Gayet ne pense pas aux jambières ; c'est naturel car il devait découvrir dix ans plus tard seulement les deux pièces, aujourd'hui à Lyon et au Musée Guimet, qui auraient pu le mettre sur la voie.

Il décrit cependant en 1898 même (p. 28, tombe B. 281) des « jambières de laine verte, avec médaillons rouges cerclés de gros bleu, enfermant chacun un cheval ailé jaune ». Ce sont les numéros 233 (Pl. LVI) et 261 du Musée de Lyon, dont un a été reproduit par Cox (1) à côté du nº 243, mais sans qu'il parle de jambières ni pour l'un ni pour l'autre. Les numéros 233 et 261 sont décorés par 5 rangs au moins de cercles presque noirs, à pois jaunes, placés sur un fond vert. Chaque cercle renferme, sur fond rouge, un cheval ailé de style médiocre dont les couleurs alternent ; de plus, entre les cercles, nous avons des cœurs à trois couleurs. Nous avons donc ici l'exemple le plus simple de la disposition par ronds répétés qui a eu tant de succès dans l'art sassanide et ceux qui en dérivent. En bas, nous voyons (sur le Nº 261 au moins) une large bordure à fond rouge, avec décor en forme de losanges, absolument comme sur le nº 243 (Lyon). Cette large bande rouge fait penser aux jambières en flanelle et même en cuir, dont le bas, d'après Gayet (voir plus haut) était garni d'une bande en soie ; on doit penser aussi aux archers vêtus de bleu représentés dans le haut du nº 243 (Lyon), et même au roi assis sur son trône, qui semblent bien porter tous les mêmes jambières, décorées dans le bas d'une large bande à décor rouge. Les jambières du roi, de couleur bleu-gris (sic) ont, au moins sur le fragment du Musée Guimet, à la hauteur du genou, un cœur rouge, rappel peut-être du cœur renversé de Berlin.



Fig. 8

Du fait que dans les jambières les plus simples le bord inférieur est seul décoré, on peut conclure que ce bord ne devait pas se rentrer dans les brodequins, comme ceci est le cas pour le pantalon perse. Du reste, la jambière de Berlin, tout en se rétrécissant, a encore 36 centimètres de circonférence à son bord inférieur. Cette partie est donc trop large et trop épaisse pour rentrer dans la chaussure.

Les différentes pièces que nous sommes obligés de considérer comme jambières ont de nombreux traits communs notamment le coloris qui sort radis calement de la tradition d'Antinoë, et toutes elles sont franchement sassanide-de composition.

Et cependant, s'il a été facile de trouver des représentations du manteau dans la vaste zone d'influence perse, il est au contraire difficile de rencontrer l'équivalent précis de ces jambières. Etant donné leur longueur, leur pointe devait atteindre presque la hanche, la partie haute est donc, sur les peintures, cachée par le manteau et il devient impossible de distinguer la jambière du pantalon. La seule différence visible serait dans le fait que la jambière n'est pas serrée à la cheville et ne rentre pas dans le brodequin.

(1) R. Cox, *Les soieries d'art*, 1914, pl. XX.

Or, à Palmyre, nous voyons en général des pantalons étroits dans le bas et décorés par une large bande médiane. Chabot (*l.c.*. pl. XXVII, 13) reproduit cependant un relief du Sérail de Palmyre (Barateh, fils de Barnabon), intéressant pour nous ; le personnage porte bien le pantalon, muni de la bande médiane décorée, mais ce pantalon s'enfonce dans une large jambière qui fait beaucoup de plis et qui paraît remonter par derrière beaucoup plus haut que le bord du manteau.

Nous avons donc ici une vétitable jambière, très ample, mais sans la moindre décoration et qui parait être attachée à la ceinture d'une façon inattendue.

H. Ingholt a publié un costume analogue dans *Syria* 1926, VII, p. 128, pl. XXXIV ; là encore, nous voyons des jambières très amples, faisant de larges plis, leur pointe paraît fixée à la hanche. Un vêtement du même genre a été décrit par Simonsen (Sculptures et inscriptions de Palmyre, p. 47, fig. 1, que nous n'avons pas eu à notre disposition) d'après un monument qui se trouve à Ny-Carlsberg.

S'il s'agit là vraiment d'un vêtement analogue à nos jambières, il faudrait conclure que celles-ci s'attachaient à la hanche et que la couture se trouvait entre les jambes, exactement comme une des coutures des pantalons d'aujourd'hui.

Sur une série de représentations de rois sassanides (par exemple sur un plat d'argent du British Museum (1), les jambes sont habillées d'une étoffe à long poil ; est-il permis d'y voir une représentation de nos étoffes grattées ? il s'agirait là encore de larges jambières passant par dessus les chaussures ; cette disposition semble certaine sur un plat tardif de l'Ermitage (Sarre, *l.c.*, pl. 108) la jambière ne dépasse pas le genou, de façon qu'on voit une partie du pantalon (2).

Si nous avons, en Perse sassanide, des jambières unies, peut-être à surface laineuse, nous voyons également des exemples de jambières richement décorées, sans doute à la façon de nos spécimens en Gobelins. En effet, à Tak y Bostan, Khosroès II est vêtu de larges jambières décorées de paons-griffons dans des ronds séparés les uns des autres par des motifs formés principalement de cœurs (3). Ce monument est postérieur à 600, mais le décor est aussi beaucoup plus compliqué que celui des jambières 233 et 261 de Lyon.

En ce qui concerne le Turkestan oriental, nous avons le témoignage de von Le Coq (4), qui a trouvé notamment à Kyzil, des fresques représentant

(1) SARRE, *Die Kunst des alten Persiens*, pl. 104, voir aussi M. Dieulafoy, *L'Art antique de la Perse*, V, fig. 100 et peut-être fig. 104.

(2) Le Louvre — salle Clarac — possède des appliques en plâtre provenant de Kertch, et qui ont dû figurer sur des sarcophages ; deux d'entre elles représentent des hommes coiffés du bonnet « phrygien », vêtus d'une veste très courte et de jambières montant sur le côté jusqu'à la hanche ; leur bord supérieur forme bourrelet.

(3) SARRE und HERZFELD, *Iranische Felsreliefs*, 1910, pl. XXXVII et p. 203 ; voir aussi SARRE, *Die Kunst des alten Persiens*, pl. 97.

(4) VON LE COQ, *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens*, 1925, p. 40 et fig. 8.

des chevaliers en costume sassanide, vêtus de jambières passées par dessus les pantalons très amples.

Du reste, les jambières en laine grattée d'Antinoë ne peuvent pas avoir une origine autre que les manteaux qui, incontestablement, sont iraniens.

D'autre part, les jambières en Gobelins, notamment les n°s 233 et 261, de Lyon, sont perses de style, bien que les chevaux ailés n'aient pas grand caractère ; ces jambières en Gobelins se rattachent étroitement aux jambières en laine grattée et par conséquent aux caftans correspondants.

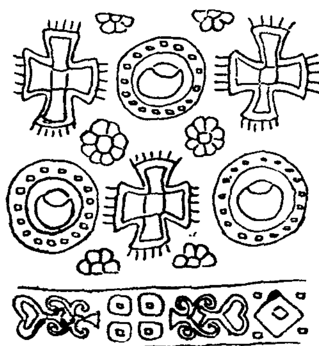


Fig. 9

La Musée Guimet aussi bien que le Musée de Lyon possèdent encore différentes étoffes qui semblent avoir la même origine et que nous nous réservons d'examiner ensemble. Ce sont les n°s 258, 266 et 268, de Lyon, et le n° 39 M. G.

Le fragment n° 11456 du département égyptien du Musée de Berlin (fig. 9), reproduit en couleurs dans le Catalogue cité de Wulff et Volbach, pl. 32, montre sur fond bleu indigo un semis de croix (à bras jaunes et centre rouge) et de ronds, dont le milieu est rouge avec noyau excentrique bleu, vert ou blanc. Cette pièce a toutes les qualités de dessin, de coloris, et d'ordonnance qui caractérisent pour nous le décor sassanide. Les croix « frangées » qui sont nouvelles en Egypte, se retrouvent presque identiques, également bordées de blanc, sur les caftans des chevaliers sassanides (bouddhistes) de Kyzil (A. von Le Coq, Buddh. Spaetantike Mittelasiens, IV, Atlas zu den Wandmalereien, 1924, pl. 4 et 5). Notre figure 10 représente trois décors de ces vêtements de Kyzil : *a*) un semis de croix frangées, *b*) une bordure avec croix, dont les bras s'élargissent vers les bouts, *c*) une bordure avec ronds à périphérie perlée et avec un croissant très fermé dans le centre. Nous avons déjà rencontré ce croissant fermé sur le n° 122 du Musée Guimet, (fig. 8) qui doit provenir d'une jambière perse ; mais le dessin de la fig. 10 *c*. se rapproche aussi du décor du n° 11456 de Berlin (fig. 9) où le croissant fermé apparaît plus ou moins déformé.

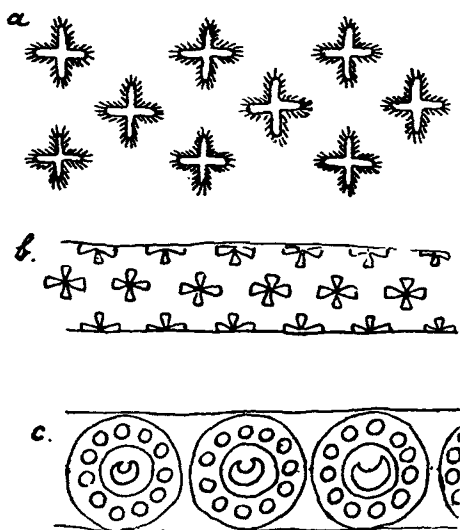


Fig. 10

Le Catalogue de Berlin (p.110) indique pour ce Gobelin une chaîne en

lin, ce qui aurait été difficile à concilier avec une origine perse ; à la vérification, il a été constaté que le tissu tout entier est bien en laine.

Cette pièce entre donc dans la série que nous examinons ici, elle nous servira avec les autres à déterminer les apports perses dans les étoffes tissées en Egypte (1). Elle nous sera particulièrement précieuse pour celà puisqu'elle comporte une bordure à ordonnance symétrique.

Toutes les pièces que nous envisageons ici sont entièrement en laine ; elles sont caractérisées par des fonds de couleur éclatante, bleus, rouges, verts ou jaunes, les sujets sont répartis par registres et se répètent en variant cependant les couleurs.

Dans l'ornementation très simple nous trouvons entre autres des losanges limités par des petits ronds et des rectangles, sur fond de couleurs vives, rouges (nº 234 et 261, de Lyon) ou bleus (nº 1250 M.G.), des rosaces à huit feuilles, des cœurs à trois couleurs, des bordures noires avec petits carrés et ronds de couleur, bleus, rouges, jaunes, par exemple, alternant, ce dernier motif inspiré des pièces d'orfèvrerie avec pierres enchassées (voir le trône du roi, sur la jambière Nº 243 (Lyon). Cette jambière montre dans sa partie basse des ronds et des étoiles à huit branches caractéristiques, mais qui ont été peu imitées en Egypte.

Le nº 39, M.G. (pl. LV c) (Gayet, cat. 1907, p. 31) qui, d'après ses dimensions, sa finesse et son caractère paraît provenir d'une jambière sassanide, montre sur fond bleu, un peu cuivré (indigo) un semis de têtes étranges, vues de face, sans cou. Les yeux sont noirs, les sourcils, le nez et la bouche indiqués par des traits rouges, le menton pointu, la chevelure abondante blonde, partagée par le milieu ; le bonnet, avec ligne médiane, est alternativement rouge ou vert (2).

Ce motif de têtes, d'un type particulier, sans aucune indication de buste, revient sur des soieries (3) qui sont venues à Antinoë avec des vêtements perses et il a été imité en Egypte ensuite.

---

(1) A.F. Kendrick (The Burlington Magazine, 1926, I. p. 284) estime que les Gobelins de laine montrant une influence persane ont été tissés en Egypte à la suite, si nous le comprenons bien, de l'importation de soieries « sassanides ». Kendrick envisage évidemment des Gobelins beaucoup plus tardifs que ceux dont nous parlons ici, si tardifs qu'on ne les rencontre guère à Antinoé (tels que le nº 6941, pl. 26 du Catalogue de Berlin, qui montre un lion et un chien, affrontés, des deux côtés d'un vase surmonté d'une palmette.)

Les étoffes en laine qui nous occupent ne sont pas postérieures aux soieries d'Antinoé. Les jambières 233 et 261, de Lyon, ont été trouvées par Gayet dans la tombe B. 281, avec un manteau teint au Kermès et décoré d'une riche étoffe de soie à fond bleu (Cat. 1898, p. 26).

Il est à remarquer que les Gobelins sassanides d'Antinoé ne montrent ni les animaux affrontés, ni les scènes de chasse symétriques ou non, que nous rencontrons enfermés dans les cercles, dans les soiries d'inspiration sassanide, trouvées ailleurs. Les soieries qui accompagnent nos Gobelins montrent quelquefois des animaux affrontés, mais jamais les scènes de chasse dont nous venons de parler. Tous ces rapports méritent une étude approfondie.

(2) Egalement des cheveux blonds avec bonnet rouge ou vert chez trois des quatre cavaliers qui montent les bêtes de la vision de Daniel. (*Topographie Chrétienne de Cosmas Indicopleustès*, éd. Cos. Stornajolo, 1908, p. 46, pl. LXXV).

(3) Ces soieries, sur lesquelles nous aurons à revenir, sont au point de vue coloration beaucoup plus sobres que les jambières en tapisserie.

Les cadres 266 et 268, de Lyon, contiennent des fragments de caractère sassanide qui doivent appartenir à cinq étoffes différentes, dont une semble montrer quelques éléments égyptiens. Elle aurait donc été tissée en Egypte, mais l'ordonnance générale est perse ; nous essayerons, à une autre occasion, de reconstituer ces morceaux de Gobelins de très belle facture.

Différents traits des pièces considérées, nous ramènent aux robes à encolure semi-circulaire, dont il a été question dans la note précédente ; par le fait, Gayet indique bien que ces robes sont le vêtement féminin contemporain des manteaux sassanides (Gayet, cat. 1898, p.10) Dans ce catalogue, il décrit p. 43, C. 678 : empiècement avec zone de petites figures humaines, sortes de Cupidons accroupis, au-dessous, zone de pois enfermant des trèfles. Autre empiècement : Sortes de Cupidons accroupis tenant des colombes vertes. Plus loin, p. 47, D. 1170 : « Poignet de manche, fond rouge, figures d'ange ailé, tenant la colombe » (à noter que ces cupidons et ces anges qui, tous, tiennent des « colombes » doivent être à peu près identiques ; cependant, Gayet, place les « anges » dans la Nécropole D) (chrétienne) alors qu'il relègue les « Cupidons » dans la nécropole C (byzantine) ; cela démontre qu'il ne faut pas attacher trop d'importance à cette classification par nécropole (1). En réalité, ces cupidons et ces anges sont les frères des enfants ailés ou non tenant des canards, que nous avons rencontrés notamment sur les Numéros 509, 10 M.G. et sur la pièce de la collection Iklé (voir aussi le n° 322, M. G., en très mauvais état).

Il existe du reste des robes à encolure cintrée, dont le décor ne rappelle pas le Nil et dont le coloris cependant est tout-à-fait analogue à celui des pièces mentionnées (exemple le n° 567, D. 543, M. G.) Il y a aussi des robes à encolure droite (simple fente) dont l'ornement trahit l'influence perse et qui se classent donc dans ce groupe (Berlin n° 14252, Cat. p. 68 pl. XXIII et LXXXVIII, provenant d'Antinoë également).

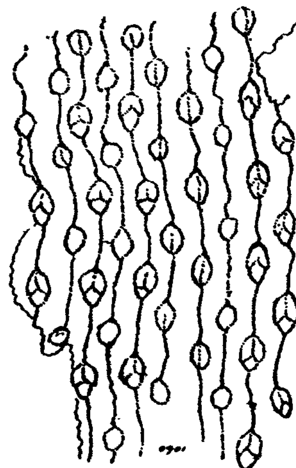


Fig. 11

Les chemises de toile qui, avec ces robes, constituaient le costume féminin de cette époque, avaient selon Gayet (cat. 1898, p. 10) également une encolure cintrée ; le bas était « couvert d'une riche broderie polychrome, semis de pois, branches de fleurs, fleurettes détachées ou médaillons arabescaux ». Cette description paraît s'appliquer à plusieurs frag-

(1) Le catalogue de 1898 est le seul où Gayet a numéroté les tombes et où il leur a assigné une lettre qui doit indiquer le caractère de la nécropole. Un très grand nombre des pièces énumérées au catalogue ne se trouvent pas au Musée Guimet ; celui-ci possède par contre un certain nombre de spécimens, avec indication de nécropole et de tombe, qui, par conséquent, semblent provenir de la campagne de 1898, mais qui ne figurent pas sur le catalogue correspondant.

ments du M. G. de toile fine; nous y voyons des tiges avec boutons de fleurs, allongées parallèlement et se suivant les unes les autres, selon croquis fig. 11 (N° 1060) M. G.). Il s'agit là d'un vieux dispositif égyptien. C'est ainsi que sont figurés les fourrés de papyrus sur les peintures des tombes anciennes (1); nous trouvons le même arrangement sur le groupe des deux Nils de Tanis (Maspero, *Histoire ancienne*, etc., II, p. 764); ils portent devant eux des tables d'offrandes, d'où pendent des tiges de fleurs, enfilées les unes dans les autres (2).

Ces chemises sont donc décorées à l'égyptienne, mais l'ambiance a influencé les teintes qui sont très brillantes.

Nous arrivons ainsi à poser la question de la date de tout cet ensemble d'éléments.

L'Egypte de notre ère est entrée plusieurs fois en contact brutal avec le monde asiatique ; la première fois lors de l'invasion palmyrénienne — sous Odenath et Zénobie — quelques années seulement avant la destruction de leur empire (Prise de Palmyre en 271) (3). D'autre part, les Perses de Khosroès Parviz après avoir pris Jérusalem en 614 procédèrent à la conquête de l'Egypte (4), un quart de siècle seulement avant la prise d'Alexandrie par Amrou (641).

Aucun de ces événements ne semble pouvoir être rendu responsable de l'apparition à Antinoë des modes sassanides. Il y a du reste une particularité qui va nous guider ; dans aucun autre site riche en sépultures de notre ère on n'a trouvé le style perse représenté avec autant d'intensité et de pureté qu'à Antinoë. Or, aucun de ces sites n'a joué un grand rôle dans la vie officielle de l'époque byzantine. Nous savons que depuis 297, date à laquelle Dioclétien divisa l'Egypte en trois provinces, Antinoë au contraire a joué un rôle important dans l'administration civile et militaire de la haute Egypte. Antinoë a été d'abord la capitale (civile) de la Thébaïde entière; entre 435 et 450 la Thébaïde a été partagée en deux et, à ce moment, Antinoë n'était plus que la résidence du praeses (Hegemon) de la Thébaïde inférieure (Kühn, l. c., p. 168-171); pendant le VIe siècle, par contre, Antinoë a été la résidence du Dux et Augustalis, commandant les troupes de la Thébaïde entière. Avec la fin du régime byzantin, Antinoë a perdu son rôle de siège du gouvernement et aussi son rôle de ville hellénique (Kühn, l. c., p. 175).

Nous avons vu que les éléments hellénistiques que nous rencontrons, surtout dans le châle de Sabine, accusent une grande négligence d'exécution ; ils annoncent déjà le style copte dans le traitement des nus.

D'autre part, nous savons (5) que la cour byzantine avait adopté le

(1) GARDINER, *The Tomb of Amenemhet*, 1915, pl. I A.

(2) Des tiges de fleurs, se faisant suite, se trouvent du reste aussi en Syrie (Mosaïque de Kabr-Hiram, Louvre).

(3) Il y a eu du reste, bien avant cette invasion, de véritables colonies palmyréniennes en Egypte (Ch. CLERMONT-GANNEAU, *Recueil d'Arch. orient.*, VII, 1906, p. 354). Des archers palmyréniens faisant partie de l'armée romaine, occupaient Coptos en 216 (CLERMONT-GANNEAU, *Recueil* II, p. 124 ; voir aussi FLINDERS PETRIE, *Coptos*, p. 33).

(4) R. GROUSSET, *Histoire de l'Asie*, 1922, I, p. 101.

(5) KONDAKOV, *Byzantion*, I, 1924, p. 9.

costume oriental, qui fut d'abord un uniforme militaire et qui devint bientôt un costume de cour.

Il ne faut pas oublier que les fouilles d'Egypte, dans des sites moins illustres qu'Antinoë, ont fourni en grand nombre des vêtements de richesse excessive (1) qui, certainement, appartiennent encore au régime byzantin (2), mais qui font totalement défaut à Antinoë.

La raison de cette absence doit être fortuite. Gayet s'est plaint à plusieurs reprises de la faiblesse des moyens mis à sa disposition qui ne lui permettaient pas d'attaquer les flancs de la montagne qui devaient renfermer les tombeaux des classes dirigeantes (voir notamment cat. 1907, p. 5). Gayet avait l'impression que dans toutes ses campagnes il n'avait trouvé que les nécropoles des classes moyennes. " De sépultures patriciennes, nulle trace " écrit-il encore en 1908 (Ann. M. G. Bibl. de Vulgarisation T. 28, p. 79).

Or, de tout ce que nous voyons, il faut conclure que Gayet a bien trouvé les tombeaux de toutes les classes pour l'époque romaine et le début de l'époque byzantine, mais que la fin de cette dernière lui a complètement manqué; cela aurait été cependant une période particulièrement somptueuse puisqu'Antinoë à ce moment était arrivée au sommet des honneurs officiels.

Nous estimons par conséquent que les pièces que nous avons examinées dans le présent travail datent de la première moitié du régime byzantin en Egypte, c'est-à-dire du quatrième et du cinquième siècle. Ce sont les fonctionnaires et officiers byzantins qui, à notre avis, ont apporté à Antinoë le costume perse pour les hommes. L'éclat des couleurs, la nouveauté des dessins ont eu aussitôt leur répercussion sur la décoration des vêtements féminins, dans lesquels nous continuons à trouver de nombreux éléments dus à la tradition.

Avec ces vêtements perses, les premières soieries ont été importées à Antinoë, elles sont bien plus sobres de couleurs que les tapisseries en laine.

Cette époque de décoration relativement simple a pu durer jusqu'à la fin du cinquième siècle. Après, ce sont les modes très riches de Byzance qui se sont imposées jusqu'à l'invasion des Arabes, donc, pendant 140 ans environ. Cette période, comme nous l'avons expliqué, n'est pas représentée dans nos collections d'Antinoë.

En résumé, nous pouvons caractériser l'avènement du régime byzantin au début du IVe siècle, à Antinoë, par un apport de pièces sassanides pures, importées, qui, si elles ont passé par Byzance, n'y ont subi ancune déformation. Nous y trouvons, en dehors des vêtements en laine grattée, des Gobelins ayant été tissés principalement en vue d'un emploi comme jambières (3).

(1) Voir par ex. les Nos 619 et 620 du V. et A. Mus., que KENDRIK, cat. III, pl. III et IV, date entre le VIe et le VIIIe siècle.

(2) N. M. BELIAIEV, *Ornementation des vêtements de l'époque antique tardive et de la première époque byzantine*, fig. 16 et 19 (dans Recueil Kondakov, 1926, p. 201, en russe).

(3) Dans l'étude que Toll a faite des jambières à l'effigie d'un roi Sassanide (Recueil Kondakov, p. 93), il arrive à la conclusion qu'elles sont de la fin du VIe siècle ; il estime du reste qu'elles ont été tissées en Egypte, d'après un original sassanide. La date assignée par Toll paraît bien tardive, car il a été expliqué plus haut qu'Antinoë ne nous a guère fourni d'étoffes de la dernière période byzantine, c'est-à-dire du VIe siècle.

Nous trouvons des coloris nouveaux, l'écarlate dû au kermès, le bleu d'indigo qui, bien que la teinture à l'indigo ait été pratiquée en Egypte depuis fort longtemps, paraît avoir été peu employée à l'état pur avant l'invasion du style sassanide.

Nous trouvons surtout le goût de la polychromie, des fonds de couleur franche, bleus, rouges, jaunes, verts, une absence totale des branchages et rinceaux qui, à l'époque précédente, avaient en Egypte compartimenté les surfaces et encadré les sujets. Par contre, nous voyons, comme expliqué plus haut, les ordonnances par répétition en rangs réguliers et successifs, avec alternance de couleurs, les losanges et autres dessins géométriques qui, supportés par des couleurs vives, semblent bien une invention de l'art sassanide.

Les affinités de certaines pièces trouvées à Antinoë avec l'art sassanide avaient depuis longtemps attiré l'attention. Herzfeld(1) dit : " Les tapisseries et soieries d'Antinoë posent un problème important ; nous trouvons là des idées et des formes sassanides sur des pièces qui sont antérieures à tout document tissé, provenant de Perse ".

Falke (2) estime que les tisseurs de soieries d'Antinoë ont adopté au VIe et peut-être même au Ve siècle, des éléments perses et que, par imitation, ces motifs ont passé également dans les étoffes de laine du genre Gobelins.

Nous espérons avoir pu expliquer de quelle façon les tisseurs d'Antinoë sont arrivés à adopter des éléments perses ; il s'agissait à notre avis vraiment d'une mode nouvelle, car le changement ne s'est pas manifesté dans l'adoption de quelques motifs isolés, mais dans une véritable révolution dans tout ce qui avait rapport aux vêtements des hommes tout d'abord.

Il résulte du témoignage de Gayet, confirmé par les pièces entières de Berlin et tous les documents qui se trouvent au Musée Guimet et à Lyon, qu'à partir d'un moment donné, que nous plaçons au début du IVe siècle, le costume militaire perse a été adopté à Antinoë et qu'il est devenu rapidement le costume de cérémonie, comme à Byzance.

Il semble tout naturel qu'avec les jambières simples en laine grattée les riches jambières en Gobelins aient fait leur apparition ; dans celles qui nous sont conservées il y en a plusieurs dont le caractère est sassanide sans aucun mélange égyptien ou hellénistique ; nous pouvons donc considérer ces pièces comme les plus anciens textiles sassanides que nous connaissions et nous pouvons en déduire des caractéristiques, notamment pour la coloration, qui nous faisaient totalement défaut jusqu'à présent.

Nous arrivons ainsi à mieux déceler dans les Gobelins fabriqués ensuite à Antinoë même la part qui revient à l'art sassanide.

En ce qui concerne les soieries dont les premières ont dû arriver à Antinoë avec les vêtements perses qu'elles garnissaient, la situation est bien plus

(1) E. Herzfeld, *Am Tor von Asien*, 1920, p. 123.
(2) O. von Falke, *Geschichte der Seidenweberei*, 1913, I, p. 22.



Cliché du Musée des Tissus, Lyon

LA DÉCORATION DES ÉTOFFES D'ANTINOE

Planche LVI

délicate. Ainsi que le rappelle Herzfeld (l. c. p. 122), Sapor II (310-379), après son avance sur la Syrie, a expédié des tisseurs araméens spécialisés en soieries en grand nombre à Suse et à Shuster, ce qui indique tout au moins que vers le milieu du IV[e] siècle et en Susiane, de l'aveu des Perses même, cette industrie avait besoin de secours étranger.

Quoiqu'il en soit, les soieries qui sont venues avec les premiers vêtements sassanides avaient certainement été tissées hors d'Egypte, en Syrie, en Perse, ou peut-être même ailleurs. Nous avons dit plus haut que ces soieries sont excessivement sobres de couleur (ton sur ton, bleu et blanc, etc.), elles sont aussi sobres de dessin ; nous en trouvons d'autres, plus riches en couleurs et avec un dessin plus considérable et compliqué. Ces coloris riches sont cependant froids et ne rappellent pas la somptuosité des Gobelins sassanides. Nous espérons avoir l'occasion de traiter ces soieries une fois dans leur ensemble.

III. — LES COLORANTS

Les auteurs anciens nous font connaître de façon plus ou moins mystérieuse, un grand nombre de matières qui auraient été utilisées pour la teinture des textiles.

D'après V. Chapot, (1) on employait pour produire le rouge le kermès, la garance, le " sandyx ", l'orseille de Crète, l'orcanette, l'airelle, la fleur de grenadier sauvage ; pour les teintes jaunes, le safran, le genêt, la gaude, la thapsia, la racine de lotus, le nerprun, le bois et l'écorce de sumac. Pour le noir, on indique la noix de galle et l'écorce de chêne ; pour le bleu, le pastel ; quant au vert, les auteurs nous laissent en pleine incertitude.

Tout récemment, N. Toll (2) a attiré l'attention sur un papyrus, publié par O. Lagercrantz (3), qui donne, entre autres formules, un grand nombre de recettes de teinture. Ce papyrus est analogue au P. Leide X qu'on suppose (Reuvens) d'après la forme des lettres, de la fin du III[e] ou du début du IV[e] siècle.

Nous trouvons ici la grenade, la noix de galle, la fleur de grenadier, l'orseille, le kermès, l'alkanna, l'indigo, la garance, l'héliotrope.

Dans ces énumérations figurent un certain nombre de substances qui ne se prêtent guère à une teinture rationnelle, car le résultat serait loin d'avoir la solidité à toute épreuve tant vantée dans les teintures des vieux temps.

Il semblait donc intéressant de vérifier sur les étoffes que nous possédons, la nature des colorants utilisés. Il est en effet possible de reconnaître par des réactions chimiques les matières colorantes qui se trouvent sur la fibre. Nous allons ci-après donner le résultat de ces essais qu'un spécialiste

(1) Saglio, *Dictionnaire des ant. grecques et romaines*, V, 340.

(2) N. Toll, *Tissus coptes*, Prague, 1928 (en russe).

(3) Otto Lagercrantz, *Papyrus graecus Holmiensis, Recepte für Silber, Steine und Purpur, Upsala*, Leipzig, 1913.

des matières colorantes, M. Maugé, chimiste de la Société Rhodiaséta à Lyon a bien voulu exécuter pour nous.

On peut bien dire que la base de la teinture en Egypte était la garance (Rubia tinctorum). On sait que la matière colorante de cette racine (l'alizarine) se fixe sur la fibre au moyen de sels minéraux ; il se forme ainsi des laques très stables dont la couleur varie selon le mordant utilisé : avec l'alun on obtient des rouges vifs, qui correspondent au rouge d'Andrinople; les sels de fer produisent des bruns et même des teintes presque noires, selon l'intensité.

Le bleu est obtenu uniquement par l'indigo (pastel), probablement par la recette du papyrus publié par Lagercrantz (p. 212, fermentation avec de l'urine).

Les jaunes semblent provenir des grains de Perse (diverses espèces de Rhamnus), qui s'emploient avec mordant à l'alumine, dans les temps modernes aussi avec des sels de chrome et d'étain.

C'est avec ces trois matières colorantes que, selon toute apparence, ont été réalisées les teintes que nous admirons dans les étoffes d'Antinoë.

En teignant avec des graines de Perse sur un fond d'indigo, on a obtenu les différentes nuances de vert.

Il a été particulièrement intéressant d'analyser les " pourpres " qui varient du lilas très rouge jusqu'au violet-bleu et au brun-noir. Il est bien entendu qu'aucun des spécimens analysés ne contenait la vraie pourpre (de Murex) qui est d'un rendement excessivement faible et qui, à cause de son prix très élevé, a dû être réservée à quelques étoffes impériales.

Les différentes teintes de " pourpre " examinées contiennent toutes de la garance sur un fond d'indigo. C'est en variant la proportion entre le rouge de garance et le bleu que le teinturier égyptien est arrivé à produire toute la gamme de nuances énumérées ci-dessus.

Le papyrus d'Upsal (l.c., p. 214) indique parfaitement le procédé pour arriver à de pareilles teintes ; il soumet la laine colorée en bleu au traitement à la garance.

A partir d'une certaine époque, c'est-à-dire de l'introduction en Egypte d'étoffes perses, on voit apparaître, comme il a été mentionné dans la note précédente, le kermès proche parent de la cochenille, fournissant une couleur écarlate. Mais, même à partir de ce moment, le kermès reste rare et tous les rouges courants continuent à être fournis par la garance.

D'autre part, il a été indiqué dans la note précédente que les colorations bleues pures, (produites par l'indigo) sont presque inexistantes avant la mode des étoffes perses et, cependant, les " pourpres " qui contiennent de l'indigo et aussi les verts avaient déjà été produits depuis longtemps.

Si, à l'époque de l'influence perse directe (que nous plaçons dans le IVe et le Ve siècle) nous voyons dominer les couleurs franches, combinées de sorte à les rendre encore plus éclatantes, nous arrivons plus tard à une période de couleurs tendres, période à laquelle l'élément perse a été transformé en passant par Byzance. Cette période qui n'est guère représentée à Antinoë et dont nous n'avons pas eu l'occasion d'examiner les colorants, préfère à côté du

rouge de garance qui reste toujours dominant, les bleus clairs et les teintes roses.

On sait que les textiles rencontrés en Egypte sont, le lin d'abord, ensuite la laine et puis la soie. En ce qui concerne le coton qu'on a mentionné, nous ne l'avons jamais trouvé à Antinoë et, en tout, uniquement dans deux étoffes " imprimées " (1) du Kaiser Friedrich Museum de Berlin, le n° 6824a et un autre tissu, sans numéro, se trouvant dans le même cadre — tous les deux provenant de Crocodilopolis — Le n° 6824a (cat. p. 134, pl. 129) a des fleurs, etc. en rouge, vert et blanc sur fond bleu ; il exigeait donc une suite d'opérations assez compliquées.

Un tissu " imprimé " du Musée Guimet, le n° 197 (rinceaux de vigne beige couleur de la laine, sur fond vert sale) qui s'apparente avec la grande étoffe du Triomphe de Dionysos au Louvre, est en laine ; le décor a été obtenu en réservant les rinceaux et en teignant à l'indigo, produisant ainsi avsc la couleur naturelle de la laine une teinte verte.

Il est curieux de constater qu'à l'époque qui nous occupe on n'a presque jamais teint le lin. Nous ne connaissons que de rares toiles, dans lesquelles on a tissé quelques fils bleu, de lin également, obtenant ainsi un quadrillé blanc et bleu, ressemblant à certaines toiles à matelas (2).

Dans la grande majorité des cas, la partie teinte d'une étoffe est toujours de la laine. Quelquefois, bien entendu, le lin a pris, soit par contact avec des matières bitumineuses, soit par l'humidité, des couleurs rousses dont nous n'avons pas à nous occuper ici.

Pour nous résumer, nous dirons que les teinturiers égyptiens ont opéré avec une série très réduite de colorants excessivement solides ; ils ont su obtenir ainsi toutes les teintes dont ils avaient besoin.

R. PFISTER.

(1) Nous nous servons de cette expression commode, bien qu'en réalité ces dessins aient été obtenus surtout par réserve, comme le batik javanais : Certaines parties de la surface sont couvertes de cire, ou d'une autre matière protectrice, ensuite on teint et, finalement on enlève la cire dans l'eau chaude.

(2) Une des magnifiques étoffes qui ont été trouvées dans le tombeau de Thoutmosis IV (Howard CARTER et Percy E. NEWBERRY, *The Tomb of Thoutmosis IV*, 1904, p. 143) porte un semis de fleurs de lotus en bleu et rouge et de papyrus en bleu, rouge, jaune et brun ; les contours étant dessinés en noir. De la description il faut comprendre que cette décoration, exécutée au point des Gobelins, est en lin, comme l'étoffe tout entière.

NOTES SUR LA SCULPTURE BOUDDHIQUE [1]

I. — UN FRAGMENT DE LA HAUTE ÉPOQUE D'AMARĀVATĪ

Burgess donne la reproduction d'une « courte colonne octogonale » (*The Buddhist Stupas of Amarāvatī and Jaggayyapeṭa,* planche XLIV, fig. 4), et il dit (p. 86) qu' « elle avait apparemment constitué antérieurement un grand bloc sculpté, car dans la partie qui était enfoncée au-dessous du niveau des dalles on aperçoit plusieurs fragments de sculpture représentant des personnages et des animaux ». En fait, les surfaces sculptées sont au nombre de deux, séparées par un espace où l'on a brutalement détruit la sculpture : l'ensemble, large d'environ 50 centimètres, est reproduit dans notre planche LVII, fig. 1. L'autre côté de la colonne ne conserve aucun reste de sculpture. D'après le style du bas-relief et la forme des turbans, il est manifeste que ce bloc avec sa sculpture originelle appartient au groupe des fragments de haute époque qu'on ne saurait dater au-dessous de l'an 100 de notre ère environ ; ainsi qu'il est arrivé bien des fois à Amarāvatī, une vieille pierre a été retaillée pour servir d'une autre façon. La sculpture originelle nous intéresse seule aujourd'hui.

Les deux scènes paraissent figurer les cérémonies du Parinibbāṇa. Dans celle de gauche, nous voyons une sorte de lit à quatre pieds avec un oreiller ; quatre hommes l'entourent et semblent le soulever : un cinquième, plus à droite, soulève ou porte un objet dont on ne saurait préciser la nature. Au-dessus apparaît un édifice, dont on distingue l'entrée, la corniche et la *vedikā* (balustrade) de l'étage supérieur ; au-dessous on voit un bosquet de *sāla*. A mon avis, la scène ici représentée est celle de la mort du Bouddha, qui eut lieu dans un bosquet de *sāla* : son corps est censé reposer sur la couche, mais il n'est pas expressément figuré, ce qui est conforme à l'habitude des anciens sculpteurs de l'Inde.

Dans la scène de droite nous retrouvons cette même couche, ou peut-être

(1) Voir planches LVII à LIX.



Fig. 1

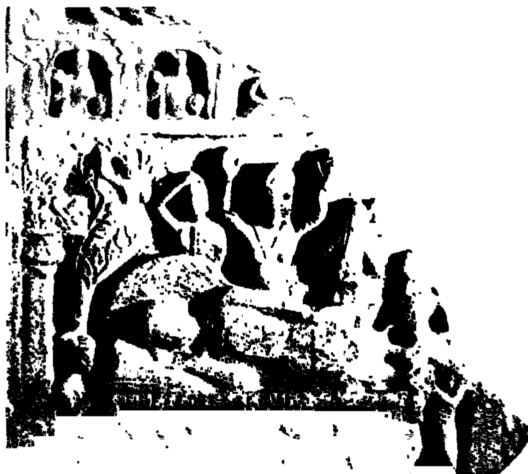


Fig. 2

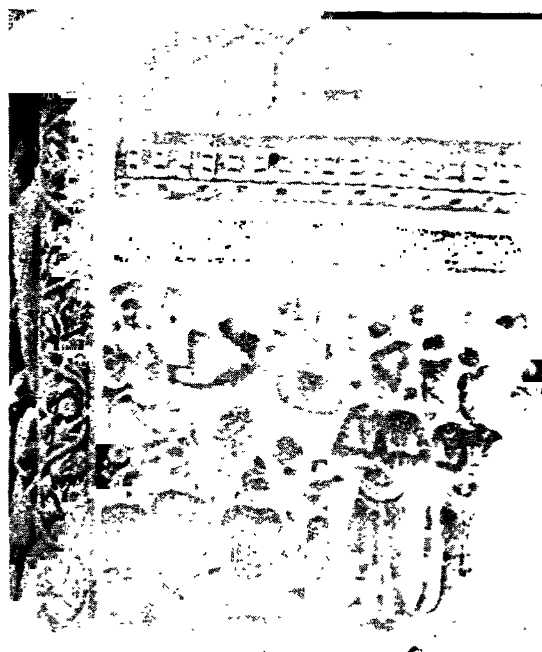


Fig. 3

Fig 1. — Les funérailles du Bouddha. *Amarāvatī.*
Fig. 2. — Le Parinibbāṇa du Bouddha. *Mathurā.*
Fig. 3. — Le Cūḍāmaha. *Sāñcī.*



Fig. 4

Fig. 5

École d'Amarāvatī :

Fig. 4. — La fête *Śālabhañjikā* à Śrāvastī. *Musée de Madras.*

Fig. 5 — Le bain du Bodhisattva dans la Nairañjanā. *Museum of Fine Arts, Boston.*

le corps du Bouddha étroitement enveloppé dans un linceul, reposant sur une grande masse rectangulaire qui est visiblement un bûcher funéraire composé de troncs entassés. A une extrémité du bûcher (au-dessus) se tient un homme qui lève une main vers l'épaule gauche, l'autre est tendue comme pour toucher ce qui est sur le bûcher : il est convenu sans doute que c'est le corps du Bouddha maintenant enveloppé dans un grand nombre d'étoffes précieuses. On se rappelle que les Mallas n'avaient d'abord pas réussi à allumer le bûcher : ce n'est qu'après l'arrivée de Mahā Kassapa, quand ce dernier, disposant sa robe pour découvrir une épaule, eut fait la circumambulation du bûcher, découvert les pieds du Maître, et rendu hommage à ceux-ci, que le feu put prendre. Mais notre personnage n'est pas habillé en moine ; il porte le turban et la *dhotī*, nous sommes donc forcés d'admettre qu'il ne représente ni Mahā Kassapa, ni l'un quelconque des cinq cents religieux, mais bien un chef Malla, qui — nous pouvons en être certain quoique ce détail ne soit pas expressément mentionné — ne manque pas de faire la circumambulation du bûcher et de toucher les pieds du Maître. A côté de ce chef Malla on voit un autre personnage debout en partie conservé : apparemment une femme.

A l'autre extrémité du bûcher un homme est assis et une femme danse. L'homme est peut-être un autre chef Malla pleurant la mort du Maître comme semble l'indiquer son geste. Au premier abord, la présence d'une danseuse pourrait sembler déplacée. Cependant c'est précisément ce personnage qui nous a aidé à identifier le sujet. En effet il est dit expressément dans notre texte (1) que le corps du Bouddha, gisant sur un lit de parade, fut honoré par des danses et des chants. L'art bouddhique nous fournit d'autres exemples de danses d'honneur (2) ; nous en reproduisons un (fig. 3) emprunté à Sāñcī (porche méridional, montant de droite, face interne), qui représente le Cūḍāmaha, c'est-à-dire la fête annuelle de la coiffure du Bouddha conservée au ciel Tāvatiṃsa ; on y remarque une danseuse dans une pose identique à celle de notre bas-relief (3).

A gauche du bûcher et un peu au-dessus, se trouve un cheval caparaçonné mais non monté, précédé ou conduit par un homme qui porte un *chatra*, symbole de la royauté ; pris indépendamment, ce groupe représente souvent l'Abhiniṣkramaṇa, mais ici, n'était le fait que Kanthaka est mort depuis longtemps, nous pourrions penser que c'est le cheval du Maître qu'on mène en parcours solaire autour du bûcher.

Tout près du cheval et derrière lui se dresse un *toraṇa*, dont la partie de droite est seule conservée. Ces porches marquent ordinairement l'entrée d'un terrain sacré ou particulièrement réservé ; dans le cas présent, c'est évidem-

(1) Nous renvoyons d'un bout à l'autre de cet article au *Mahāparinibbāna Suttanta*, traductions des S.B.E., XI, ou des S.S.B., III. Dialogues, 2.

(2) Voir par exemple Cunningham, *Barhut*, pl. XVI (Cūḍā-maha) ; Burgess, *Buddhist Stūpas of Amarāvatī...*, pl. XXV, fig. 2 (le Partage des reliques).

(3) Huber, B.É.F.E.O. XIV, 1, p. 14, a rappelé que *maha* signifie « fête » et que cette scène représente l'adoration annuelle de la cūḍā au ciel Tāvatiṃsa.

ment celle du parc où s'élevait le sanctuaire malla appelé Makuṭa-bandhana, à l'est de la ville de Kusinara, où, nous dit-on, eut lieu l'incinération du Bouddha. A droite du *toraṇa*, et derrière le palefrenier porteur du *chatra*, se dresse un édifice analogue à celui du tableau de gauche, mais moins nettement visible ; il figure vraisemblablement le sanctuaire malla lui-même.

Au-dessus, c'est-à-dire par derrière, on remarque un étang triangulaire où l'eau est indiquée comme d'habitude par des stries onduleuses ; il est ceint d'un mur bas. Je crois y reconnaître le « réservoir des eaux » qui par la suite, toujours selon notre texte pâli, débordera pour éteindre le bûcher ; en fait, cette image nous aide à éclaircir une énigme présentée par le texte. M. Przyluski, dans son très utile ouvrage, *Le Pārinirvāṇa et les funérailles du Buddha* (1920) pp. 197-299, étudie la lustration post-crématoire. Il conclut que dans la plus ancienne version de la légende, les chefs mallas seuls avaient versé sur le bûcher de l'eau ou du lait, selon la coutume de l'époque ; que plus tard les conteurs invoquèrent la coopération des grandes puissances de la nature, dont il est question dans les *mantras* brahmaniques en usage dans les cérémonies purificatoires des funérailles : « la pluie tombe, les eaux funéraires sourdent ; sur le bûcher fumant, des arbres croissent en un instant. Puis... ce sont les arbres voisins qui produisent le liquide » comme le suppose Buddhaghoṣa. M. Przyluski pense que dans le texte pāli, *udaka-sālato* a déjà le sens d'eau qui tombe en pluie des arbres *sāla*; mais c'est là, à mon avis, une interprétation tardive de Buddhaghoṣa, et je crois que le texte pâli et notre bas-relief représentent l'un et l'autre la deuxième phase de la légende selon Przyluski. En effet *udaka-sāla* pourrait bien avoir le sens de réservoir (les interpolations « sous la terre » de S. B. B. III, p. 186, et « souterraines » de Przyluski sont toutes deux superflues); le mot sanscrit *śāla, sāla,* possède entre autres sens celui de barrière, enclos, mur d'enceinte, de sorte que l'expression *udaka-sāla* peut très bien s'interpréter ainsi ; et comme nous le voyons dans le bas-relief, les eaux sont précisément renfermées par un mur bas. (1)

Autre détail : le *Parinirvāṇa Sūtra* du Mahāyāna jette encore quelque lumière sur le débordement légendaire de ces eaux : il y est dit en effet que les Nāgas et autres génies des eaux, voyant l'inutilité des efforts qu'on faisait par ailleurs pour éteindre le bûcher, résolurent de l'éteindre eux-mêmes pour s'emparer des reliques. Le texte, à vrai dire, raconte qu'ils se servirent à cet effet de vases pleins, à la façon des hommes, mais c'est peut-être une expression symbolique du fait (qui semblerait plus naturel) qu'ils firent déborder les eaux où ils avaient leur habitat. Le *caitya* Makuṭa-bandhana, dont nous savons seulement que c'était un sanctuaire malla situé à l'extérieur de la ville, pourrait même avoir été un lieu consacré au culte des Nāgas. Notre bas-relief repré-

(1) On peut rapprocher de l'expression *udaka-sāla* les composés *udaka-parigha*, douve, fossé plein d'eau (*Jātaka* VI, 432), *udaka-ṭhāna*, réservoir (*D. A.* 1,90) et *udaka-bhūmi*, réservoir (*Kautiliya Arthaśāstra*, ch XXII). D'autre part, à l'appui de ceux qui entendent par *sāla* un arbre *sāla*, il faut noter que l'idée d'un arbre qui répand des libations funéraires par ses branches ruisselantes se rencontre effectivement dans Bhāsa (*Pañcarātram*, I, 19).

sente un temple élevé au bord même de l'étang, comme le serait un temple des Nāgas, contenant l'image de la déité. Quoiqu'il en soit, on ne peut guère douter que le réservoir figuré sur le bas-relief soit bien l'*udaka-sāla* du texte pâli.

Immédiatement au-dessous du bord de l'étang on voit quatre caractères brâhmī nettement incisés et bien conservés : je regrette de n'en pouvoir offrir un déchiffrement (1).

A Bharhut le Parinibbāṇa, s'il est figuré, ne l'est guère que par un stūpa entouré d'adorateurs. A Sāñcī (porche nord, montant de droite, face interne) le Grand Trépas est représenté par un stūpa richement orné, auquel rend hommage un orchestre de nombreux musiciens ; et ailleurs par des stūpas moins compliqués entourés de fidèles. Dans l'art Kuṣāna, dans l'art gandhârien, et d'une façon générale dans toute l'iconographie postérieure, le Parinibbāṇa est représenté par le corps même du Bouddha défunt, étendu sur une couche entre deux arbres *sāla*, et entouré d'êtres mortels ou divins qui le pleurent. Notre figure 2 en reproduit un bon échantillon jusqu'à présent inédit (2). On rencontre aussi des versions pour ainsi dire abrégées de la même formule — une simple couche entre deux arbres — sur des cachets Gupta, par exemple ceux (provenant de Kasiā) que reproduit le J. R. A. S., 1912, planche III, en face de la page 124. Ce n'est que dans l'ancien bas-relief d'Amarāvatī que nous venons de décrire que le sujet est traité en détail et de façon narrative pour ainsi dire. Nous ne possédons pas, que je sache, une seule autre figuration indienne des événements qui suivirent immédiatement la mort du Maître et qui précédèrent le partage des reliques.

II. — AUTRES SCULPTURES D'AMARĀVATĪ

Le Musée de Madras possède une sculpture d'Amarāvatī (voir la pl. LVIII, fig. 4) que dans mon ouvrage intitulé *Yakṣas* (Washington 1928) (3), planche XXI, fig. 6, j'avais dû me borner à intituler « Scène de la vie du Bouddha ». Elle représente de nombreux personnages au milieu desquels s'avance le Bouddha suivi de religieux : une jeune fille s'agenouille en adoration à ses pieds, et deux autres plus à gauche s'appuient contre des arbres (l'une d'elles lève un bras exactement dans la pose des yakṣis). Une quatrième jeune fille

(1) P.-S. — Le surintendant du Government Museum de Madras vient de m'envoyer un déchiffrement de cette inscription basé sur l'examen du fragment lui-même. Les caractères donnent à n'en pas douter *Nerañjarā*. On sait que tel est le nom de la rivière où le Bouddha s'était baigné avant l'Illumination, mais on s'étonne de le rencontrer ici, car on ne voit aucun rapport entre la Nairañjanā et le sujet du bas-relief, à moins qu'on n'admette qu'elle fût notoire comme habitation des Nāgas.

(2) Le bas-relief H. 8 du Musée de Mathurā est décrit en détail pas J. Ph. Vogel, *Catalogue of the Archæological Museum at Mathurā*, p. 129.

(3) Cet ouvrage épuisé sera augmenté et réédité dans quelque temps.

est assise au pied d'un arbre. Derrière les religieux on aperçoit un balcon où se penchent quelques spectatrices. La publication de l'admirable travail de M. Vogel, *The woman and tree or śālabhañjikā in Indian literature and art*, Acta Orientalia, VII, 1928, rend possible une identification précise du sujet. L'auteur commence par citer le 53e conte de *Avadānaśataka*, qui donne une description de la fête appelée śalabhañjikā à Śrāvastī. Je la cite à mon tour d'après la traduction de M. Feer (1).

Les fleurs de Śāla

« Le bienheureux Buddha résidait à Śrāvastī, à Jetavana, dans le jardin d'Anathapiṇḍada.

« Or on célébrait en ce temps-là à Śrāvastī, la fête appelée *sālabhañjika* ; là plusieurs centaines de milliers d'êtres jouent, s'amusent, se donnent du plaisir. A la fin, une fille de *Śreṣṭhi*, toute chargée de fleurs de sāla, rentrait à Śrāvastī au moment même où Bhagavat, entouré d'une troupe de bhikṣus, en sortait après y avoir circulé pour les aumônes. La jeune fille vit le bienheureux Buddha.

« A cette vue, de bonnes dispositions naquirent en elle et elle couvrit Bhagavat de fleurs de sāla, puis, lui ayant fait le *pradakṣiṇa*, elle revint sur ses pas, en disant : « J'en prendrai d'autres pour la maison ». Elle monta donc sur un arbre sāla, mais elle tomba, mourut au moment où elle venait de rendre à Bhagavat de bons offices, et renaquit parmi les dieux purs, Trayastriṃśat. »

Cet épisode est évidemment le sujet du bas-relief en question ; il est même possible d'identifier la fille agenouillée avec la fille du *seṭh* dont parle le conte. Quant au balcon, il représente la ville de Śrāvastī d'où le Bouddha sortait à l'instant.

Je saisis l'occasion de déclarer que je suis d'accord avec M. Vogel quant à ses conclusions générales, excepté qu'il ne me paraît nullement s'ensuivre que tous les personnages féminins ornant une colonne à la manière du Śālabhañjikā représentent des êtres humains ordinaires (et peut-être M. Vogel ne l'entend-il pas ainsi) ; je crois que dans tous les cas où se trouve figuré un *vāhanam* il faut admettre qu'on a voulu représenter une yakṣī.

Le Museum of Fine Arts de Boston vient d'acquérir deux échantillons importants de la sculpture d'Amarāvatī (dont l'un offert par M. Denman W. Ross). Ce sont des plaques de revêtement (2). L'une représente en haut le Māra Dharṣaṇa, et en bas la plus grande partie d'un sujet qui est l'Elévation de la Cūḍâ ; elle provient du district de Guntūr.

L'autre dalle représente sur l'une de ses faces un stūpa de la forme habituelle. Jusqu'ici ces bas-reliefs ne présentent aucun caractère exceptionnel.

(1) L. Feer, *Avadānaçataka*, p. 207.

(2) On désigne les dalles de ce genre sous le nom de *kañcuka śilāmaya*, revêtement de pierre : cf. A. K. Coomaraswamy, *Indian Architectural terms*, J.A.O.S., 48, p. 260.

Mais l'avers de la seconde dalle représente un sujet assez rare (fig. 5). Il est disposé tête-bêche par rapport au stūpa : en d'autres termes, les deux faces n'étaient pas sculptées pour être vues en même temps, et il est manifeste qu'il s'agit d'une pierre déjà sculptée et retaillée pour servir ailleurs. On connaît d'autres exemples de cette pratique dans la sculpture d'Amarāvatī (voir par exemple Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, pl. LXXVIII, fig. 2 et 3 ; ici, comme sur la dalle qui nous intéresse, on voit un stūpa de l'an 200 d'un côté, et au revers un bas-relief qui contient des personnages plus grands et plus grossièrement faits, comme le remarque Fergusson. Ce bas-relief, qui représente une scène de Saṃbodhi (arbre de Bodhi, trône et orants) faisait partie d'un *prākāra* de dalles ; de même que d'autres fragments de *prākāras* anciens provenant d'Amarāvatī et de Jaggayyapeṭa (1) il nous conserve un morceau des pilastres archaïques caractéristiques avec une cariatide debout sur un monstre à queue de poisson (le même motif se laisse encore discerner sur notre dalle de Boston). Ce bas-relief ne peut certainement, d'après le type du pilastre, d'après les *suparṇas*, la forme des turbans, la simplicité de la palissade et quelques autres particularités, pas être attribué à une époque inférieure à l'an 100 ou environ après J.-C. Les physionomies sont plutôt carrées et pleines, comme dans la dalle de Boston, mais celle-ci, sculptée en relief plus haut, est d'une exécution assez médiocre. D'autre part, la majorité des vieux bas-reliefs d'Amarāvatī offrent un type facial différent (voir Burgess, *loc. cit. supra*) et malgré leur technique primitive ils sont d'une beauté au moins égale aux chefs-d'œuvre d'Amarāvatī du IIe siècle de notre ère. En outre, dans le bas-relief de Boston, les coiffures sont nettement plus tardives que celles de Bharhut ; ces dernières se reconnaissent du premier coup dans les vieilles dalles de *prākāra* de Jaggayyapeṭa ; elles semblent même être postérieures à celles des *toraṇas* de Sāñcī. D'un autre côté la gaucherie n'est pas plus grande que dans certains bas-reliefs de Bharhut, et certains détails de parure font penser à Bharhut : voyez par exemple le collier que porte la femme du milieu à gauche en haut, avec ses pendentifs à *śrīvatsa* et à *triśūla*, et les colliers plats des deux personnages de droite. A tout prendre, il est impossible de nier une certaine parenté de cette pièce avec l'art de Bharhut et de Sāñcī : disons que notre bas-relief est une œuvre provinciale qu'il convient de dater du début de l'ère chrétienne au plus tard, et peut-être même d'une époque légèrement plus haute.

Le sujet même du bas-relief se reconnaît sans erreur possible. A gauche se trouve conservée une partie d'un pilastre, ou d'un socle orné en bas-relief d'un cheval ailé à queue de poisson ; à côté on voit un homme s'inclinant vers les *pāduka* ornés du *cakra*. J'avoue ne pas comprendre pourquoi les mains de ce personnage sont figurées comme on les voit (2) ; mais les *pāduka* représentent incontestablement les pieds du Bodhisattva au mo-

(1) J. Burgess, *The Buddhist stūpas of Amarāvatī and Jaggayyapeta*, planches LI, fig. 2, et LV, fig. 1-4, etc.

(2) Ne tiennent-elles pas une couronne de petites fleurs très serrées ? N. du T.

ment où il vient de remonter sur la rive après s'être baigné dans le Nairañjanā. La rivière est figurée par une surface plate gravée de lignes sinueuses ; y sont sculptés également un poisson, un makara, une tortue et un crocodile, tout cela au bord inférieur et au premier plan de la composition. Debout jusqu'à mi-corps dans ces eaux on voit le nāga Kaḷā et ses épouses, tous trois faisant le geste de l'*añjali* pour honorer le Bodhisattva. Au-dessous de ces personnages, c'est-à-dire derrière eux, on voit quatre nymphes fluviales, que nous pouvons appeler des Apsarās, ou plutôt *nadī-devatā* marchant ou planant à moitié et portant chacune sur la tête un vase plein (*pūrṇa-ghaṭa*) en l'honneur du Bodhisattva. Malgré les différences de la composition, malgré un certain manque de sensibilité dans l'exécution, les traits essentiels de ce bas-relief sont identiques à ceux de l'interprétation magnifique du même sujet, d'une époque ultérieure d'Amarāvatī, dont nous reparlerons plus bas.

Notons enfin que sur la partie inférieure de la pierre destinée à être enfouie au-dessous du niveau du dallage, on trouve quatre caractères brāhmī encore lisibles (apparemment *sa, da, ta, na*) la marque probablement du tailleur de pierres ; au-dessous se trouve une rangée de marques qui ont tant souffert qu'on ne saurait dire si elles représentent ou non une inscription.

III. — TROIS BAS-RELIEFS DU GANDHĀRA

Sur les trois bas-reliefs gandhâriens que nous reproduisons planche LIX, fig. 6, 7 et 8, tous inédits jusqu'à présent, il en est deux qui constituent des compositions rares et mêmes à peu près uniques.

Le premier, fig. 6, qui appartient à MM. Spink and Sons de Londres, représente trois épisodes de la vie du Bouddha, immédiatement antérieurs à la *Mahāsambodhi.* A droite, le Bodhisattva émacié, assis en *jhāna* sous un arbre, est adoré par deux déités qui se tiennent à ses côtés, sans doute Indra à la gauche du Maître (son poste ordinaire) (1) et Brahmā à sa droite ; un troisième personnage derrière Brahma pourrait être une autre déité, ou le *yakkha* Vajrapāṇi. Plus loin nous voyons le Bodhisattva, qui a ôté son manteau, debout dans la rivière Neranjara, dont les flots couvrent ses pieds; pour remonter sur la rive, il saisit une branche d'arbre (le *Buddhacarita* raconte expressément qu'en sortant de la rivière après son bain, il se soutint de cette façon, et que l'arbre tendit sa branche vers lui comme une main). Finalement on le retrouve, à nouveau revêtu de son manteau, assis, et revenu à son aspect onrmal par suite de la nourriture qu'il a prise : autour de lui s'empressent

(1) Pour la coiffure d'Indra, et la place qu'il occupe ordinairement par rapport au Bouddha, je renvoie à mon *Early Indian Iconography,* I, Indra, dans *Eastern Art* N° 1, 1928, pp. 39-40 et fig. G.



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

École du Gandhāra :

Fig. 6. — Épisodes de la vie du Bouddha. *Spink and Sons, Londres.*

Fig. 7. — Mahāpaduma Jātaka. *Kirkor Minassian, New-York.*

Fig. 8. — Nativité. *Pandit Rai Bahadur Radha Krishna, Mathurā.*

quatre femmes, dont l'une, qui tient une écuelle, est Sujātā Nandabalā, une autre, portant une aiguière, la servante de Sujātā. Ici encore le bas-relief s'accorde avec le *Buddhacarita*, où l'offrande de Sujātā suit immédiatement le bain dans la Neranjara ; par contre dans le *Nidānakathā*, le Bodhisattva commence son repas avant le bain et l'achève ensuite, et il y est dit qu'il ne boit pas en mangeant pour la deuxième fois.

Il est assez curieux de comparer la composition que nous venons de décrire avec l'interprétation beaucoup plus belle d'Amarāvatī (1) qui se conforme encore aux vieux principes aniconiques, c'est-à-dire que le Bodhisattva n'est représenté que par les *pādukas*, les pieds qu'on voit sur les rives et dans l'eau. Nous remarquons les files d'oiseaux qui honorent le saint en faisant le *pradakṣiṇa* dans l'air ; l'arbre est animé par la main véritable d'une *rukkhadevatā* ou d'un *yakkha* qui se tend vers lui pour l'aider à remonter sur la berge, le nāga Kāḷa se tient prêt à l'accueillir, et le repas offert par Sujātā est représenté avec beaucoup de détails dans un médaillon séparé au-dessous.

Un autre bas-relief (fig. 7), qui appartient à M. Kirkor Minassian de New-York, représente un prince assis sur un nâga enroulé, et diverti par sept nâginīs danseuses et musiciennes. On s'aperçoit immédiatement qu'il ne s'agit pas du Bouddha abrité par le nâga Mucalinda. D'autre part il n'est pas toujours aisé, dans l'art gandhârien et indien, de reconnaître les divers Jâtakas de nâgas avec certitude, attendu que de nombreux détails se répètent dans chaque histoire. Dans le cas présent cependant, la scène s'accorde si bien avec le *Mahā Paduma Jātaka* qu'on peut proposer cette identification. Dans ce Jâtaka (nº 472), le Bodhisattva, qui est le prince Paduma, est précipité d'une falaise : la divinité de la falaise le reçoit et le porte au royaume des Nâgas des Huit Chaînes de montagnes, où elle le dépose « sous le capuchon du roi des Nâgas » lequel à son tour donne au Bodhisattva la moitié de son royaume. Il est clair que ces détails concordent parfaitement avec notre bas-relief, où le Bodhisattva, assis sous le capuchon du Naga, reçoit un accueil royal. Le grand lotus qu'il tient à la main est peut-être une allusion à son nom : « le prince Lotus ».

Le roi des Nâgas a sept têtes de serpent, les nâginīs une chacune. Il convient de remarquer que dans le cas de la nâginī danseuse qu'on voit de dos, le sculpteur n'a pas rattaché le capuchon de serpent au corps féminin ; il semble qu'il n'ait pas compris la constitution de ces êtres légendaires ; nous nous attendrions à voir le capuchon s'élever du dos, entre les épaules comme c'est le cas ailleurs dans l'art indien. A Sâñcī par exemple (porche méridional, architrave médiane, face externe) où l'on voit des nâginīs de dos et de profil, le sculpteur explique clairement que le capuchon de cobra se rattache au corps humain entre les épaules, le long de la colonne vertébrale ; nous retrouvons la même disposition beaucoup plus tard à Ajaṇṭâ. Les nâginīs portent des guirlandes dans leur chevelure, et le plus souvent sont vêtues d'une tunique, d'une *dhotī* et d'une écharpe, mais parfois, semble-t-il, seulement

(1) J. Ph. Vogel, *Indian Serpent-lore*, pp. 97-102 et planche VII.

d'une *sārī* et d'une écharpe. Toutes sauf une ont les bras couverts jusqu'aux poignets par de longues manches : ces manches semblent faites d'une étoffe à rayures transversales, et le sculpteur ne manque jamais d'indiquer avec beaucoup de soin que les rayures sont alternées le long de la couture qui va de l'épaule au poignet au lieu de se raccorder. Les cinq instruments de musique dont jouent les naginis sont : la flûte, le chalumeau, le tambour, et les deux espèces de *vīṇā* qu'on rencontre dans l'art ancien de l'Inde, l'une ressemblant à une harpe, l'autre au *biwa* japonais.

Un troisième bas-relief, fig. 8, pl. LIX, qui appartient au Pandit Rai Bahadur Radha Krishna de Mathurâ, n'a rien de particulièrement remarquable, mais c'est une figuration honorable et bien conservée de la Nativité du Bouddha. Le Bodhisattva, né du flanc droit de Mahâmâyâ, est reçu sur un linge par un des quatre Devas. La mère, assistée d'une suivante, se soutient en levant le bras droit vers l'arbre qui étend ses branches au-dessus d'elle. Au premier plan dans la partie centrale, les Sept Pas sont représentés par le Bodhisattva nouveau-né, debout. La femme portant une aiguière et une corne d'abondance, et suivie de trois autres femmes, peut-elle être considérée comme une figuration de Śrī Devī, déesse de la Fortune ? Les trois personnages à droite en haut sont des déités spectatrices, dont la première fait pleuvoir des fleurs. A l'extrême gauche on voit deux autres déités dont l'une est également occupée à répandre des fleurs ; plus près du centre, toujours en haut du panneau, des instruments de musique flottent, dirait-on, dans l'air ; ils sont censés être joués par des Gandharvas invisibles (convention déjà rencontrée à Sâñcī). A droite se dresse un pilastre à chapiteau pseudo-corinthien, sur le fût carré duquel on voit un Bouddha assis sculpté en relief. A gauche se trouve la partie supérieure d'un chapiteau campaniforme d'un type assez riche et fort commun dans l'art du Gandhâra.

ANANDA K. COOMARASWAMY.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

Sir Thomas W. ARNOLD, *Painting in Islam. A Study of the place of Pictorial Art in Muslim Culture.* Un vol. in-4°, XVIII+159 pp. ; LXIV pls. et frontispice (ce dernier et sept planches en couleurs). Clarendon Press, Oxford, 1928.

Le nouveau livre de Sir Thomas Arnold n'a rien d'un manuel de peinture musulmane. L'état actuel de nos connaissances en cette matière se prêterait d'ailleurs fort mal à un aussi vaste sujet. L'art pictural de l'Islam, selon une remarque judicieuse de l'auteur, attend encore l'investigateur capable de joindre, de même que Morelli dans l'art italien, l'examen stylistique minutieux au classement critique de ses divers monuments dispersés dans le monde entier. Une tâche de ce genre exigerait avant tout une définition exacte des limites ainsi que des fondements, questions qu'aide à résoudre le *Painting in Islam* qui constitue à nos yeux une introduction magistrale à l'étude de la peinture musulmane.

Le problème qui se pose tout d'abord est celui des rapports entre l'art et la tradition islamique. A l'encontre du bouddhisme et du christianisme, l'Islam renonce dès ses débuts à l'image comme mode d'expression du sentiment religieux ou comme moyen de propagande. Les mosquées restent vierges de tableaux ainsi que de fresques. Les infractions à cette règle sont extrêmement rares. L'auteur n'en cite qu'une seule, les peintures de la Grande Mosquée de Cordoue (1). Un autre exemple nous est fourni par M. G. Migeon (2) : les portes de la mosquée élevée à Jérusalem par le khalif 'Abd al-Malik, étaient décorées d'images représentant le Prophète, et ses murs intérieurs de tableaux ayant pour sujet l'Enfer et le Paradis.

Il est à noter que, durant sa vie, le Prophète ne s'était jamais montré aussi intolérant envers les images que ne l'a fait devenir, après sa mort, la tradition islamique (*H*adîth). Le Qor'ân ne se prononce nettement que contre l'idolâtrie (3). Quant aux légendes elles sont assez contradictoires ; une d'elles nous fait voir le Prophète protégeant, lors de son entrée triomphale à la Mekke, les images de la Vierge et de Jésus (4) ; dans une autre, d'origine probablement traditionniste, Mohammed refuse d'entrer chez sa femme, 'A'îshah, parce qu'à l'entrée pendait un voile décoré de figures humaines. Ces contradictions, à ce qu'il nous semble, peuvent être expliquées par des sources différentes.

La tradition islamique prend dans cette question une position intransigeante. Conformément à son idée, l'artiste, en représentant un être vivant, dérobe à Dieu le privilège d'être l'unique dispensateur de toute vie. Au

(1) Makkarî, *Nafḥ aṭ-Tîb*, vol. 1, p. 367.

(2) G. Migeon, *Manuel d'Art musulman*, P. 1907, vol. II, pl.

(3) Qorân V, 92.

(4) Azraqî, *Chroniken der Stadt Mekka*, vol. I, pp. 111-112.

jour du Jugement il lui sera demandé d'animer les images qu'il a créées, et sur son impuissance de leur donner la vie, il aura à subir (1) les châtiments réservés aux pires coupables comme meurtriers de prophètes ou séducteurs du genre humain (2). Le titre de créateur, « moṣavvir », flatteur pour un chrétien, est aux yeux du musulman bigot le synonyme du blasphème. Cette intolérance envers la représentation d'êtres vivants, et surtout d'être humains, a été léguée à la religion musulmane par le judaïsme. Des investigateurs faisant autorité dans le domaine de l'art de l'Islam, par exemple E. Kühnel (3), sont enclins à attribuer ce trait exclusivement aux sunnites. Sir Thomas Arnold, qui s'oppose nettement à ce point de vue, en démontre l'erreur par une série d'exemples. Il suffit d'en citer le suivant. Le célèbre docteur en droit chiite, al-*H*illî (XIIIe siècle), estimait que les tableaux ne peuvent être ni achetés, ni vendus, ou que ce sont des objets dont la production même est illicite (4).

Tout en devenant l'expression de la pensée religieuse musulmane sous ses deux formes principales de sunnisme et de chiisme, la doctrine théologique, hostile aux images, n'a jamais réussi à supprimer la peinture malgré les nombreuses entraves qu'elle s'est efforcée de mettre à son évolution. L'opposition des dévots n'a pas empêché la peinture de fleurir sous presque toutes les grandes dynasties musulmanes et de se répandre dans la majorité des pays islamiques, de la Syrie et l'Égypte à Bukhara et de l'Espagne à l'Inde.

Ce n'est pas aux sources de l'Islam que nous avons à rechercher les origines de la peinture musulmane. Il n'est pas improbable qu'avant leurs conquêtes, les Arabes ignoraient à peu près les arts plastiques. Les premiers khalifs qui eurent l'idée de décorer leurs palais, durent s'adresser à des artistes étrangers, byzantins ou sassanides. Les fresques de Quṣeïr 'Amra, château construit en Transjordanie par le khalif Ommayade Valid I (707-715), qui constituent le monument le plus ancien de la peinture islamique parvenu jusqu'à nous, se rattachent nettement aux œuvres de l'école hellénistique. On suppose qu'elles sont l'œuvre d'artistes araméens. Ces fresques décèlent également des apports persans, le groupe des six souverains, par exemple, qui ne serait, selon le professeur Herzfeld, qu'une copie d'après un modèle sassanide(1). Les vestiges des fresques découvertes par le même savant en collaboration avec le professeur Sarre à Sâmarrâ, la capitale des Abbassides entre 838 et 885 apr. J. C., portent des signatures qui permettent de supposer qu'il y avait des chrétiens parmi les artistes (2). Un des palais de la même cité avait été décoré d'une fresque, exécutée par des artistes grecs, qui représentait une église avec des moines en prière (3).

L'importance de l'influence exercée par l'art chrétien sur la peinture musulmane ne saurait être exagérée. La juste appréciation de sa valeur conduit Sir Thomas Arnold à des conclusions non dénuées d'intérêt, en ce qui concerne les peintures de l'école dite de Baghdad. Il estime que cette dénomination devrait être abandonnée comme inexacte, vu que les peintures en question ne justifient en rien la provenance géographique qui leur est attribuée. Par contre, leur origine artistique devient apparente dès qu'on les compare avec les figures des manuscrits jacobites et nestoriens de l'époque. Les planches VIII et IX, qui sont particulièrement probantes à cet égard, nous montrent les affinités qui existent entre les fi-

(1) Bukharî, éd. Juynboll, vol. IV, nº 89 (p. 104) et nº 97 (p. 106).

(2) 'Alî al-Muttaqî, *Kamz al-'Ummal*, vol. II, p. 200.

(3) *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin, 1922, p. 1.

(4) *Sherâ'i 'al-Islam*, Calcutta, 1839, p. 151.

(1) *Malereien von Samârrâ*, Berlin. 1927, pp. 5-6.

(2) *Op cit.*, pp. 90-91.

(3) Yâkût, *Mu 'jam al-buldân*, vol. IV, p. 44.

gures des manuscrits du *Mâqâmat* de *H*arîrî (Bibl. Nat., arab. 5847 et Brit. Mus, Or. 1200) d'une part, et celles d'un Évangile arabe (Brit. Mus. Add. 11.856) ainsi que d'un Lectionnaire jacobite (Brit. Mus. Add. 7170) de l'autre. De même, une image d'un troisième *H*arîrî (Brit. Mus. 7293) qui rappelle celles des manuscrits chrétiens déjà cités, est indubitablement inspirée par un tableau chrétien, représentant Jésus enfant parmi les docteurs (pl. X). Les Jacobites et les Nestoriens qui formaient des communautés nombreuses dans les royaumes musulmans du Proche - Orient, parlaient la même langue que la population musulmane. Il serait donc vraisemblable, conclut l'auteur, que ce soit leur art plutôt que celui des Byzantins orthodoxes qui ait influencé la peinture musulmane.

Ce point de vue, aussi juste qu'il nous paraisse à certains égards, ne saurait être accepté sans réserves. Notons que les manuscrits qui viennent d'être cités appartiennent tout au plus à la première moitié du XIIIe siècle, époque à laquelle l'empire byzantin, en voie de décomposition, traversait une crise sérieuse. Par contre, durant les deux premiers siècles de leur conquête, les musulmans rencontrent dans les pays soumis des traditions byzantines de date récente et pleines d'une sève vigoureuse. Mieux encore : les vainqueurs s'empressent de puiser aux sources mêmes de l'art byzantin. Ainsi le khalif 'abbâsside Ma'mûn (813-833) envoie à Byzance des émissaires chargés de lui acquérir des manuscrits grecs. D'autre part, l'empereur Constantin VIII adresse en présent au khalif 'Abd ar-Raḥmân de Cordoue une copie richement enluminée de la *Botanique* de Dioscoride. Ces faits, que l'auteur n'omet point de citer (1), nous semblent confirmer, et d'une manière indiscutable, la valeur des apports byzantins dans la formation de la peinture musulmane.

Un rôle non moins important que

(1) Pp. 79-80.

celui des civilisations chrétiennes appartient dans l'histoire de l'art islamique à la civilisation iranienne. La peinture persane qui semble avoir atteint sous les Sassanides à un état florissant, n'a pas entièrement sombré sous les coups de la fureur iconoclaste des conquérants musulmans. Des fresques sassanides du palais de Ctésiphon, prise par les Arabes en 637 après J.-C., subsistaient encore vers la fin du IXe siècle, époque à laquelle les décrit le poète Buḥturî. Leur sujet, une bataille entre Persans et Romains, se distinguait par son réalisme. Peu de temps après, en 915 après J.-C., Mas 'ûdî a l'occasion de voir une *Histoire des Rcis de Perse,* contenant les images des rois Sassanides (1). L'influence du vieil art persan semble avoir été très forte. Un grand nombre de motifs, communs aux bas-reliefs et à l'orfèvrerie sassanides, tels que danseuses, musiciennes, animaux, plis de draperies, types masculin et féminin du visage, se retrouvent fidèlement reproduits sur les peintures de Sâmarrâ (2).

Les motifs anciens continuent de dominer dans la miniature persane. Les artistes de la Perse musulmane s'inspirent, à l'instar de ses poètes, de thèmes pris dans les vieilles légendes nationales. Firdausî utilise pour son poème des sources littéraires antérieures à la conquête arabe. Son exemple a pu être suivi des illustrateurs du *Shâh Nâmah,* inspirés à leur tour par des peintures sassanides. Ces sujets anciens sont faciles à reconnaître. Khosrau Parvîz poursuivant le sanglier ou le cerf, de même que sur les sculptures de Tâq-i-Bustân, près Kermânshâh ; Bahrâm Gûr tirant sur une gazelle en présence de sa favorite, ou assis sur son trône avec deux lions devant lui ; Kai Kâ'ûs emporté vers les cieux par des aigles, etc... En même temps que les sujets, la peinture per-

(1) *Kitâb at-tanbîh* (Bibl. Géogr. Arab. ed. Goeje), vol. VIII, p. 106.

(2) E. Herzfeld, *op. cit.*, pp. 105-107.

sane emprunte à l'art sassanide un bon nombre de détails et de motifs, comme celui du fauve dévorant sa proie, très ancien, d'origine asiatique, dont le miniaturiste persan s'est servi fréquemment pour orner les marges de ses peintures.

Les apports du manichéisme à la formation de la peinture persane ne peuvent non plus être passés sous silence. Peintre réputé, à en croire à la légende, Mânî illustrait les traités religieux de sa composition. Ses nombreux adhérents, qui attribuaient une grande importance à l'image comme moyen de propagande, cultivèrent la peinture et, tout particulièrement, l'illustration, ainsi que l'ornementation des manuscrits. De nombreuses persécutions de la part des musulmans et des chrétiens amenèrent la destruction presque entière des ouvrages manichéens. Quelques épaves, néanmoins, subsistèrent. On pouvait encore voir, vers la fin du XIe siècle, une copie du légendaire *Arzhang*, livre à images peint par Mânî, conservée au trésor royal de Ghaznî. L'affinité des peintures manichéennes découvertes au Turkestan chinois par von Le Coq avec les miniatures persanes a permis à Sir Thomas Arnold de voir dans les peintres musulmans des héritiers de la tradition manichéenne.

La dernière en date, et non la moindre, est l'influence exercée sur la peinture musulmane par l'art chinois. Les relations commerciales entre les Chinois et les Arabes s'étaient établies, par voie maritime, dès le VIIe siècle. On leur doit l'introduction du papier, si important pour la peinture, vers la moitié du VIIIe siècle. La légende en attribue l'initiative à un Chinois, prisonnier de guerre à Samarqand. Aux rapports commerciaux succédèrent des relations artistiques. Le plus ancien témoignage littéraire parvenu jusqu'à nous fait mention d'une copie, illustrée vers 920 après J.-C. par des artistes chinois de la version persane du *Kalîlah va Dimnah* exécutée pour le souverain samanide Naṣr ibn Aḥmad par le poète Rûdagî. La valeur de l'influence chinoise trouve son expression dans l'habitude des écrivains persans de comparer, en signe d'éloge, un tableau à une œuvre chinoise. Toutefois il importe de noter que le manque de sources ne permet pas de juger du caractère de l'influence chinoise d'avant l'invasion mongole. Il est fort possible, qu'en traitant d'art chinois, les auteurs musulmans ne le distinguassent guère de celui du Turkestan chinois, région dans laquelle, comme l'ont fait voir les découvertes archéologiques récentes, la peinture était très cultivée. Après la conquête mongole qui réunit sous le même joug la Perse et la Chine, le grand nombre d'artistes chinois qui suivit les vainqueurs en Iran facilite singulièrement la tâche de repérer les apports chinois dans la peinture persane.

Après avoir défini l'attitude de la pensée religieuse musulmane envers la peinture et retracé les éléments qui contribuèrent à la formation de cette dernière, l'auteur du *Painting in Islam* passe à l'examen des sources auxquelles les artistes musulmans puisèrent leur inspiration, ainsi que leurs sujets. Les thèmes pris par eux à la littérature classique persane sont trop connus pour qu'il y ait besoin d'y revenir ici. L'auteur n'en donne d'ailleurs qu'un bref résumé. Par contre, les pages consacrées à l'art érotique de l'Islam se recommandent par leur nouveauté. Si les fresques de Quṣeïr 'Amra ne présentent guère de sujets érotiques, malgré l'abondance des nus, celles que fit exécuter, au début du XIe siècle, Mas'ud, fils de Maḥmud de Ghaznî, dans son pavillon de Herât, étaient du genre le plus licencieux inspiré par le *Kâma-sûtra*. Le magnifique hammam, construit par Sharaf ad-Dîn, poète et mécène du XIIIe siècle, dans son palais de Baghdad était décoré à l'intérieur de peintures représentant les diverses manières d'aimer. Dans le palais qu'il érigea à Ashraf, Shâh 'Abbâs I fit exécuter des fresques capables d'inciter son fils à l'accomplissement de ses devoirs conjugaux.

Le chapitre sur l'art érotique de l'Islam se termine nécessairement par l'indication des sujets inspirés par l'amour homo-sexuel, vice fort répandu dans la société musulmane. Les images de jeunes garçons aux yeux langoureux et à la stature efféminée sont fréquentes dans la peinture persane. Sévèrement condamné des théologiens, l'art érotique musulman trouve ses défenseurs parmi les médecins. L'un d'eux, au XIVe siècle, estime qu'un hammam idéal doit être orné de « peintures de haut mérite et de grande beauté représentant des couples amoureux », etc., ou que « des tableaux semblables sont capables d'entretenir la vigueur du corps ». Un autre prétend que l'harmonie des couleurs que présente une belle peinture est capable de chasser « les humeurs mélancoliques ».

L'hostilité de l'Islam envers les images ne pouvait guère favoriser le développement de la peinture religieuse musulmane. Certains auteurs comme E. Kühnel ont même douté de son existence (1). Elle a pourtant bien existé en dépit des théologiens et des iconoclastes. Sir Thomas Arnold en fait un exposé magistral. Il débute par les images de Moḥammed. Si c'était un péché de figurer un être vivant, représenter le Prophète était un sacrilège à plus forte raison. Ses images sont en conséquence assez rares. Les plus anciennes, parvenues jusqu'à nous, qui ornent les manuscrits de Bîrûnî (2) et de Rashîd ad-Dîn (3), remontent au début du XIVe siècle. A partir du XVIe, les images du Prophète le représentent la figure voilée. On cesse de le figurer dans la suite, par esprit de piété, en se contentant de suggérer sa présence par une flamme.

Jésus est, après Moḥammed, le plus grand prophète de l'Islam. Le cycle des légendes qui s'est formé autour de

(1) Kühnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin, 1922, p. 1

(2) Edinburgh University Library, Arabic, 161.

(3) Royal Asiatic Society, Arabic. 26 et Edinburgh Univ. Libr. Arabic 20.

sa personne a inspiré des poètes comme Nizâmî, Jalâl ad-Dîn Rûmî, Sa'dî. Les représentations de Jésus ne manquent donc pas dans l'art musulman. La plus ancienne se trouve dans le manuscrit de Bîrûnî déjà cité (fol. 1656). Il existe aussi des images de l'Annonciation et une seule de la Nativité (2), datant du XIVe siècle et la figurant conformément à la tradition qoranique (3) qui veut que Jésus soit né, non dans une étable, mais dans un endroit solitaire et écarté. Par contre, aucune image représentant la Crucifixion ne nous est parvenue. Celle que reproduit L. Massignon dans *Al Hallaj, martyr mystique de l'Islam*, représente selon Sir Thomas Arnold le supplice de ce martyr même. Aux images inspirées par l'histoire de Jésus s'ajoutent celles qui traitent des sujets bibliques, comme Adam et Eve, le sacrifice d'Abraham, Joseph et la femme de Putiphar (transformée en Zuleïkhâ), Salomon et la Reine de Saba, devenus très populaires dans l'iconographie. Le Paradis et l'Enfer y ont également leur place, mais leurs représentations sont relativement rares. Les nombreux saints de l'Islam ont souvent fourni des sujets aux artistes. Ces peintures témoignent d'influences diverses et reflètent le style et la manière de l'époque, mais ne revèlent pas d'unité intérieure, ne montrent aucune continuité dans l'évolution des types. On voit que les artistes musulmans n'étaient pas guidés par une tradition hiératique, que l'Islam n'a jamais possédé son école de peinture religieuse. Telles sont les conclusions fort intéressantes auxquelles l'auteur se trouve amené par son examen de l'art religieux musulman.

Notons dans ce chapitre sur l'art religieux de l'Islam l'inexactitude suivante : le personnage représenté sur la planche XXII et décrit par l'auteur comme étant celui de 'Alî, tenant sous le bras son fameux sabre, n'est que

(2) *Qiṣaṣ al Anbiyâ*, fol. 225 (Coll. Chester Beatty repr. *Painting in Islam*, pl. XXV).

(3) Qoran XIX, 22.

l'esclave affranchi de ce dernier, Qanbar. Il ne serait jamais venu à un artiste musulman l'idée de représenter 'Alî sous l'aspect d'un homme à face noire tandis que les autres compagnons de Moḥammed ont des visages blancs. Cette couleur était, au contraire, tout indiquée pour désigner un ancien esclave. L'identification de ce personnage comme 'Alî nous paraît d'autant plus étrange, que dans son article *An Indian picture of Muhammad and his companions* (Burlington Magazine, June, 1919) Sir Thomas Arnold avait déjà décrit un personnage semblable, tenant le même sabre, sous le nom de Qanbar.

Des recherches sur les origines de l'image de la mule Borâq, mule merveilleuse à laquelle revient l'honneur d'avoir servi de monture au Prophète dans son voyage au ciel, forment un appendice utile aux considérations précédentes. Une étude comparée des images de cette dernière et de celles des sphinx des poteries de Raï (Rhagès) a permis à l'auteur, en remontant aux vieux prototypes asiatiques, de retrouver des ancêtres à la sainte mule dans les taureaux ailés assyriens.

Du sujet de l'art érotique et de l'art religieux Sir Thomas Arnold passe à l'étude du portrait musulman, en débutant par ses origines. Les portraits des souverains représentés sur les fresques de Quṣeïr 'Amra ne sont que des images conventionnelles. Viennent ensuite les monnaies aux effigies des khalifs des IXe-Xe siècles. Au XIe, le portrait semble avoir fait des progrès notables en ressemblance, à en juger par l'anecdote qui fait rechercher le philosophe Avicenne sur ordre de Maḥmud de Ghaznî au moyen de portraits expédiés dans les pays avoisinants. Les Khalifs fatimides des XIe-XIIe siècles cultivaient le portrait ainsi que le dernier sultan seljuq de l'Iraq et du Kurdistan (fin du XIIe siècle). La conquête mongole, qui introduit des artistes chinois, contribue en même temps à répandre l'habitude des commandes de portraits. L'extension que prend plus tard le portrait sous les Ṣafavîs en Perse et sous les Grands Moghols dans l'Inde n'est que trop connue.

L'étude des portraits musulmans amène l'auteur à conclure que ces derniers dans la majorité des cas manquent d'expression. Il en attribue judicieusement les raisons non au manque d'habileté chez les peintres, mais à la convention artistique établie. Tels sont, surtout, les portraits des écoles tîmûride et ṣafavie. Ici des réserves s'imposent : l'œuvre de Behzâd nous montre la variété d'expressions que pouvait reproduire un artiste tîmûride (1). D'autre part l'auteur aurait pu trouver une confirmation de son point de vue dans l'analogie que présente l'art européen de certaines époques, où toute expression de sentiment violent étant bannie, le visage humain ne connaît que celle du calme et de la sérénité. Il est à regretter que le savant anglais n'ait pas accordé au portrait moghol toute l'attention qu'il mérite. Il est loin d'être suffisant de remarquer en passant (p. 136) que les tentatives de donner de l'animation et une expression appropriée au visage humain sont assez fréquentes dans l'art indien.

La peinture indienne musulmane compte à son actif non seulement des tentatives, mais aussi des acquisitions réelles dans le domaine du portrait moghol qui font de ce dernier, au moins dans ses chefs-d'œuvre, l'égal du portrait de la Renaissance. Certains de ces portraits moghols n'auraient guère déshonoré un Clouet ou un Holbein.

Notre opinion sur la valeur du portrait musulman ne nous permet pas de partager celle de l'auteur sur les peintres animaliers qu'il place bien audessus des portraitistes. Son affirmation que les artistes musulmans ont mieux réussi à saisir l'expression des animaux que celle des êtres humains nous paraît contestable. Il est possible que les artistes en question aient su

(1) Cf. A. B. Sakisian, *Miniaturistes persans*, etc., *Gazette des Beaux-Arts*, Oct. 1920, p. 220.

rendre avec esprit le « sourire sarcastique » du chacal, « l'allure sympathique » du corbeau, la « colère stupide » du hibou, mais ce n'est pas l'expressionisme du caricaturiste qui constitue leur mérite. Les animaux du plus grand des artistes en ce genre, Manṣûr, restent étrangers à ces sentiments par trop humains. Ils sont loin de jouer la comédie, si contraire à leur naturel, des animaux savants de la fable : l'artiste les a surpris à leur insu. Ils continuent à vivre sur la peinture, et c'est tout.

Signalons encore quelques-unes de nos divergences avec l'auteur du *Painting in Islam.* Il affirme qu'il n'existe pas de renseignements sur les émoluments, ainsi que les gratifications extraordinaires, obtenus par les peintres de la Cour. Cette affirmation s'accorde assez mal avec le récit de Maqrîzî, reproduit à la page 22, suivant lequel deux artistes avaient reçu de Yazûrî, vazîr du Khalif Muṣtansir, des robes d'honneur et beaucoup d'or. Nous connaissons, d'autre part, la haute estime dont jouissaient les artistes sous les premiers empereurs moghols, 'Abd ûṣ-Ṣamad, Ustâd Manṣûr et Abû'l *H*asan avaient été gratifiés, le premier par Humâyûn, les deux autres par Jahângîr, des titres honorifiques de Shîrîn Qalam, de Nâdir al 'Aṣr et de Nâdir az-Zamân. Il est peu probable, considérant le caractère fastueux des souverains moghols, que ces nominations soient restées simplement élogieuses sans amener avec elles des avantages matériels. Shâh Ismâ 'îl, affirme, dans son décret nommant Behzâd directeur de sa Bibliothèque, l'avoir comblé de sa munificence royale et de ses faveurs impériales (p. 151). Nous avons aussi, à ce sujet, le témoignage de Jahângîr, qui écrit dans ses *Mémoires* (trad. Rogers, London, 1914, vol. II, p. 20) : « Aujourd'hui Abû'l *H*asan... m'a soumis un tableau, représentant ma cour, qu'il venait de peindre... L'ayant jugé (le tableau) digne d'éloges, j'ai comblé son auteur de faveurs... »

Nous ne pouvons, de même, accepter l'attribution au pinceau de Moḥammedî d'un dessin figurant des derviches errants (pl. XLVII). Ce dessin, semblable à celui de la Bibliothèque publique de Saint-Pétersbourg (1), est d'une facture grossière qui indiquerait, à notre avis, que nous sommes en présence d'une copie de l'œuvre du maître. Le fait que quatre des personnages du dessin reproduit par Sir Thomas Arnold apparaissent dans un sens inverse aux mêmes figures du dessin de Saint-Pétersbourg témoigne de l'emploi d'un poncif appliqué à l'envers (d'usage fréquent chez les artistes persans et indiens) et confirme en même temps notre hypothèse.

Le dernier chapitre du *Painting in Islam* est consacré aux sources biographiques sur les artistes musulmans. Elles sont peu nombreuses, les écrivains musulmans ne semblant guère s'être intéressés à cette tâche. Maqrîzî, qui a consacré un ouvrage à l'histoire des peintres, est une exception. Son traité, malheureusement, n'est pas parvenu jusqu'à nous. L'histoire de Khvândamîr (*Habîb as-Siyar*, vol. III, p. 342, Bombay, 1852) renferme quelques indications sur les vies de quatre peintres, entre autres sur celles de Behzâd et de Mîrak. Iskandar Munshî, contemporain du Shâh 'Abbâs Ier, consacre plusieurs pages de son histoire des premiers Ṣafavîs aux peintres les plus connus de l'époque (*Ta'rîkh-i'Âlamârâ yi-'Abbâsî*, India Office Library MS. Ethé 540, fol. 746-777). Nous devons être reconnaissants à Sir Thomas Arnold d'avoir donné la traduction de ces fragments qui nous renseignent sur la vie ainsi que sur l'œuvre de plusieurs maîtres ṣafavîs, entre autres, sur le célèbre Âqâ Rizâ. L'analyse serrée de la biographie et l'examen parallèle des œuvres de Rizâ 'Abbâsî permettent à l'éminent savant anglais d'établir avec vraisemblance l'identité du personnage désigné sous ces deux noms, en réfutant de ce fait l'opinion contraire

(1) Voir E. Kühnel, *op. cit.*, p. 66.

de MM. Karabacek, Mittwoch et F. R. Martin.

Tels sont les principaux problèmes soulevés et discutés dans le *Painting in Islam*, problèmes dont nous avons essayé de donner le bref aperçu. Sir Thomas Arnold y apporte toute sa vaste érudition en matière de civilisation islamique, qui fait de son nouvel ouvrage une source précieuse d'information pour tout investigateur du domaine, si peu connu encore, de la peinture musulmane. Les nombreuses et belles illustrations (qu'on aurait préféré voir disposées en ordre chronologique et par écoles) en majeure partie inédites, augmentent la valeur documentaire de l'ouvrage qui doit être considéré comme une contribution de tout premier ordre à l'étude des arts de l'Islam.

Ivan STCHOUKINE

K. de B. CODRINGTON, du Victoria and Albert Museum, *L'Inde ancienne* des origines à l'époque Gupta, avec des notes sur l'architecture et la sculpture de la période médiévale. Traduit de l'anglais par Mme Jean LOCQUIN. Un vol. in-folio, 60 pages de texte sur deux colonnes, 75 planches : 500 fr. Dorbon aîné, 19 boul. Haussmann (1928).

Il ressort de l'introduction chaleureuse de M. William Rothenstein que l'art indien d'autrefois a encore besoin d'être défendu devant le public anglais. En France il a cause gagnée, mais il faut reconnaître qu'il y est peu connu ; on n'en peut voir encore que trop peu d'échantillons au Musée Guimet, et les livres susceptibles de nous montrer ses chefs-d'œuvre sont fort rares. A ce point de vue, ce magnifique album de 76 planches est particulièrement le bienvenu. Quant au texte, la traduction élégante, soignée, à la fois fidèle et singulièrement « amélioratrice » de Mme J. Locquin, sera fort instructive pour les lecteurs que rebutent les ouvrages parus seulement en anglais. Félicitons-la d'avoir évité les fâcheuses coquilles dans cette multitude de noms propres. Dans le *Journal of the American Oriental Society*, 46-3, 1926, M. Coomaraswamy a signalé celles qui déparent l'édition anglaise ; la traduction française ne présente pas ce défaut et nous ne saurions trop en louer la traductrice.

Le plan de l'auteur britannique était un peu déconcertant pour le public français ; il est vrai que ce n'est que le premier volume d'un ouvrage qui en contiendra trois. Le titre annonce qu'il s'arrête à la période Gupta ; or, les vingt dernières planches reproduisent des monuments postérieurs au VIII[e] siècle et les seules notes (annoncées dans le sous-titre) qui les concernent, ce sont les légendes réunies dans la table des planches. Le texte anglais louvoyait quelque peu de l'histoire politique à l'histoire de l'art, et il entassait tant de faits de l'un et de l'autre domaine que la pensée du lecteur avait peut-être quelque peine à suivre les idées générales. Mais les heureuses améliorations apportées — avec tant de discrétion d'ailleurs — par la traductrice ont, on doit le dire, fait disparaître ces défauts. Reconnaissons du reste que cette richesse d'information sera elle-même fort utile à beaucoup de lecteurs, et particulièrement aux lecteurs de langue française.

L'abondance de l'illustration nous suggère qu'on ferait œuvre utile (non définitive assurément) en tentant dès aujourd'hui une histoire du costume pour tous les pays dont les monuments anciens sont assez abondants. Pour l'Inde, la Chine et le Japon, on pourrait arriver à des données qui sans être absolument nouvelles, aideraient à dater certains monuments en dehors de toute autre circonstance. A propos de la Chine, M. William Rothenstein remarque avec beaucoup de justesse que les imitations chinoises des postures traditionnelles (*padmâsana, lalitâsana,* etc.) suffisent à montrer combien ces poses simples étaient naturelles aux Hindous et étrangères aux Chinois.

En somme un ouvrage indispensable

à tous les indianistes, mais dont l'édition française est à tous points de vue singulièrement supérieure à l'original anglais. Grâces en soient rendues à l'érudite traductrice.

R. G.

Les collections archéologiques du Musée National de Bangkok, par G. Cœdès, tome XII de la collection *Ars Asiatica*. Éditions Van Oest, Paris-Bruxelles 1928, gr. 8°, 116 pages, XL planches. — *Documents sur l'histoire... du Laos Occidental*, par G. Cœdès, BEFEO, XXV, n°s 1-2, pages 1-210. — *The excavations at P'ong Tuk and their importance for the ancient history of Siam*, Journal of Siam Society, XXI, part 3, mars 1928, p. 195-211 (avec illustrations). — *A propos de la chute du royaume de Çrîvijaya*, in: *Meddeelingen der Konink. Akademie van Wetensch; Afdeel. Letterk*, par G. Cœdès. Deel 62, sér. B, n° 25, pages 109-171.

M. Georges Cœdès, que l'Académie des Inscriptions vient de présenter pour le poste de directeur de l'École Française d'Extrême-Orient, a occupé pendant près de dix ans les fonctions de Secrétaire général de l'Institut Royal de Siam et de la Bibliothèque Nationale Vajarañana. L'ensemble des travaux qu'il a publiés durant son séjour à Bangkok constitue le plus important monument élevé jusqu'à ce jour sur l'histoire et l'archéologie du Siam présiamois et proto-siamois.

Il n'y a pas longtemps encore on nous représentait les Thai comme ayant peuplé le bassin du Ménam dès le haut moyen âge. Les études de M. Cœdès ont établi que jusqu'au XIIIe siècle cette région fut occupée par deux États *môn* : le royaume de Dvâravatî au sud, dans la province de Lopburî, et le royaume de Haripuñjaya au nord, du côté de Lamphun. Le Haripuñjaya avait été fondé vers le VIIIe siècle par des émigrants du Dvâravatî. Bien que de formation récente, il réussit à conserver son indépendance jusqu'à la descente thaie (1292), tandis que le Dvâravatî aurait été politiquement, sinon ethnographiquement englobé beaucoup plus tôt dans les empires voisins. En effet dans les dernières années du Xe siècle, le Dvâravatî semble avoir été soumis par le roi de Nagara Çrî Dharmarâja, c'est-à-dire de Ligor dans la péninsule malaise. Or le fils de ce roi monta peu après sur le trône de Cambodge sous le nom de Sûryavarman Ier. Le royaume de Dvâravatî se trouva ainsi rattaché à l'empire khmèr dont il continua à faire partie jusqu'au XIIIe siècle.

Histoire hier encore totalement inconnue et qui, à peine restituée par les études épigraphiques de M. Coedès, s'éclaire en pleine lumière grâce à la publication de son album. Les quarante chefs-d'œuvre du Musée de Bangkok rassemblés par lui aux éditions Van Oest nous font en effet toucher du doigt cette évolution. Les statues de bouddhas de la période même de Dvâravatî, datées en général du VIe siècle, sont remarquables par leur fidélité à l'esthétique indo-gupta. La planche II, par exemple, statue de grès de 1 m. 50, originaire d'Ayudhyâ, Vat Ro, présente dans la transparence absolue de la draperie, les membres purs et harmonieux, le nu lisse, adouci et comme fondu des Bouddhas gupta de Mathurâ ou de Birmingham. Par ailleurs, cet art de Dvâravatî est très proche de l'art cambodgien préangkoréen (art du Fou-nan et du « Tchen-la d'Eau »). Rien d'étonnant à cela si l'on songe à l'étroite parenté ethnique entre Môn et Khmèrs et à la communauté de l'inspiration gupta. C'est au point que l'Ardhanârî d'Ubon représenté à la planche VIII pourrait aussi bien appartenir à l'art khmèr primitif qu'à l'art môn de Dvâravatî. Et on hésitera de même entre le Fou-nan et Dvâravatî devant les statues de Viṣṇu à coiffure cylindrique de la planche IX (comparer au Hari-Hara du Prasat Andet, au Musée de Pnom-Penh dont un moulage

existe au Musée Indochinois du Trocadéro).

Nous avons signalé plus haut l'action politique un moment exercée sur le pays de Dvâravatî par la péninsule malaise. L'influence artistique de cette région sur le Siam pré-siamois est plus considérable encore, car elle faisait connaître aux gens de Dvâravatî les modèles de l'art sumatrano-javanais voisin. De fait les têtes et les torses de bodhisattva de bronze, de Vat Brah Dhâtu, Jaiyâ, reproduits aux planches XV-XVII, se rattachent directement à l'art de Çrîvijaya, tel qu'on le retrouve à Bôrôdubur et jusqu'à Prambânan.

A partir de l'annexion de Dvâravatî à l'empire khmèr de Sûryavarman 1er, l'art du Siam pré-siamois devient une des provinces de l'art angkoréen classique. L'école de Lopburî, comme on l'appelle, nous a d'ailleurs laissé au XIIe siècle quelques pièces qui comptent parmi les chefs-d'œuvres de la statuaire khmère. Signalons seulement, pl. XX, un bouddha assis sur un nâga sans chaperon, qui peut rivaliser d'élégance avec les deux célèbres statues analogues du Musée de Phnom-Penh et du Musée Guimet, et (panche XXI) un bouddha assis en *dhyâna mudrâ* dans le lotus, qu'est une des pièces où l'art khmèr atteint son maximum d'intensité humaine. A signaler dans cette dernière œuvre le traitement de la coiffure et la forme de l'uṣṇîṣa, caractéristiques de l'école de Lopburî.

Au XIIIe siècle se produit l'invasion siamoise descendue du Nord. Les historiens chinois nous parlent à cette époque d'un royaume de « Lo-hou », c'est-à-dire Lavô ou Lopburî qui coexista quelque temps avec le « Sien », c'est-à-dire avec le Siam, situé plus au nord. Qu'était ce Lo-hou ? Un premier état siamisé fondé au sud du Sien originel ? Ou — plus vraisemblablement — le débris d'une ancienne vice-royauté khmère-mône ? Quoi qu'il en soit, en 1290, ce pays dut être englobé dans le premier empire siamois de Râma Kaṃheṇ, et vers 1350 il fut définitivement conquis par la dynastie thaie de U Thon qui, à cette même date, fonda dans la région la capitale historique du Siam nouveau : Ayudhyâ.

L'album de M. Cœdès nous montre la naissance de l'art siamois, au XIIIe siècle, avec l'école de Xiêng-Sên. Les bouddhas de cette école, publié par M. Cœdès, présentent déjà les principales caractéristiques de la sculpture siamoise tout entière : visage ovale, sourcils arqués, nez busqué, bouche moyenne et plutôt petite, menton charnu. Ce qui les distingue des bouddhas siamois postérieurs, c'est que le visage bien qu'ovale reste encore presque aussi court que le visage khmèr (planche XXXI, droite) ; c'est surtout la forme de l'uṣṇîṣa souvent terminé à Xieng-Sên par un ornement lisse en bouton de lotus (planche XXX, gauche).

M. Cœdès présente ensuite plusieurs belles statues de la deuxième école siamoise, celle de Sukhodaya ou Sokhotai (XIIIe-XIVe siècles) qui se distingue de la précédente par la position des jambes dans le padmâsana, par l'aspect de l'uṣṇîṣa que termine désormais un ornement en forme de flamme et par l'allongement extrême de la face.

Les dernières planches sont consacrées aux bouddhas de l'époque d'Ayudhyâ dont l'élégance fine, un peu sèche, un peu trop stéréotypée mais si aristocratique caractérisait jusqu'ici tout l'art siamois (planches XXX, droite et XXXV).

En résumé un ouvrage capital, à la fois parce qu'on y saisit pour la prepière fois l'évolution logique de la sculpture au Siam depuis Dvâravatî jusqu'à Ayudhyâ, et parce qu'on aperçoit les rapports constants des écoles locales avec celles des pays voisins. Présentation artistique excellente.

Je saisis cette occasion pour signaler au public, à propos d'un article de M. Cœdès, paru dans les *Meddeelingen* de l'académie royale d'Amsterdam, que la chute de l'Empire sumatranais de Çrîvijaya que l'on plaçait jusqu'ici vers 1350, doit, d'après les travaux de

MM. Cœdès et Krom, être reportée en 1180. Le fait est d'importance pour l'histoire de l'art dans l'Insulinde.

Réné GROUSSET.

Les temples du Japon. Architecture et sculpture, par Albert MAYBON, in-4 ; 95 pages ; 44 planches hors texte. E. de Boccard. Paris (sans date).

Dans ce volume, superbement édité et pourvu de belles planches, M. Maybon a voulu donner au lecteur un aperçu bref de deux religions du Japon —bouddhisme et shintôïsme — ainsi que de la sculpture et architecture religieuses. Les premières pages sont consacrées au shintôïsme. Après un exposé très sommaire de la mythologie japonaise, l'auteur passe au bouddhisme et en treize pages indique les moments principaux de son histoire en relevant que c'est surtout le Mahâyâna qui s'est répandu au Japon. Dans ces quelques pages, M. Maybon tâche de montrer comment à chaque tournant de l'histoire japonaise des grands hommes du clergé bouddhique créèrent de nouvelles sectes.

Dans la deuxième partie du livre, l'auteur donne des indications, souvent un peu brèves, concernant l'histoire de l'architecture. Il indique les plus anciens temples shintô d'Izumo, ainsi que ceux de Sumiyoshi et d'Ise, mais il est fort regrettable qu'il ne parle pas du beau temple d'Itsukushima, pour la raison qu'après le VIIIe siècle l'architecture shintoïque « présente des ensembles copiés sur le modèle bouddhique » et qu'on peut la passer sous silence.

Parlant ensuite de l'architecture bouddhique, M. Maybon dit que « les temples japonais sont comme une traduction en bois des temples bouddhiques chinois de pierre ». Il nous serait difficile d'admettre cette opinion. Les temples et les palais de l'ancienne Chine furent construits en bois et c'est cette tradition de construction en bois qui fut transmise au Japon par les charpentiers coréens.

A propos du plan général, M. Maybon indique que la loi de symétrie ne s'appliquait pas aussi rigoureusement que sur le continent. C'est juste, mais sous une certaine réserve. Le plan général des temples fut très symétrique durant l'époque de Nara, lorsque les ensembles de bâtiments religieux furent élevés dans les plaines ; la loi de la symétrie fut abandonnée sous l'influence des idées de la secte Shingon introduite au Japon au début du IXe siècle.

M. Maybon donne des détails concernant les consoles de colonnes en indiquant les termes techniques en japonais, ce qui est important, mais en l'absence de dessins explicatifs cela reste fort probablement incompréhensible pour le lecteur. Il serait nécessaire aussi en parlant des consoles de dire quelque chose des colonnes. M. Maybon n'indique pas que les colonnes des anciens temples japonais sont fuselées, et que cela disparaît vers le Xe siècle, où elles deviennent droites, et même au lieu d'être rondes prennent la forme de piliers carrés.

En parlant des poutres, M. Maybon, oublie de mentionner les supports en forme de « fourche de grenouille » *kaerumata*, qui apparaissent dès le Xe siècle et jouent ensuite un rôle décoratif très important.

M. Maybon, consacre quelques pages au temple Hôryûji, puis parle de l'époque Nara, du temple Tôdaiji et termine ce chapitre en disant que le Tôshôdaiji est « du pursty le Tempyô », le dorique du Japon, la première manifestation originale de l'art architectural nippon ». Il est difficile de se rallier à cette opinion. Le temple Tôshôdaiji, fut construit en 759 (et non pas en 757 comme nous le trouvons à la page 78) par le moine chinois connu sous le nom japonais de Ganjin, et d'après un modèle chinois, ce qui est nettement attesté par son plan originel. En parlant de Kyôto et, plus loin, du style de l'époque des Fujiwara, M. Maybon parle seulement du Byôdôin en passant sous silence le magnifique édifice du « Temple d'or » de Chûsonji, qui est un

des plus beaux exemples de l'architecture somptueuse du XIIe siècle.

A propos de Kamakura, M. Maybon dit très justement « un monde finit, une civilisation commence », puis il donne quelques indications concernant l'architecture de la secte Zen en remarquant que le système compliqué de chapiteaux est une des caractéristiques de ce style, mais il n'indique pas que le forme des colonnes s'est modifiée et que dans le style Zen la base, la corniche et le piédestal de la colonne ont une toute autre forme qu'aux époques précédentes.

L'aperçu de l'architecture japonaise se termine par des lignes consacrées aux monuments de l'époque Tokugawa pendant laquelle il y eut une influence du style des Ming.

Le troisième chapitre de l'ouvrage traite de l'art statuaire du Japon. Après avoir indiqué les rapports qu'offre la sculpture japonaise avec celle de la Chine et, à travers cette dernière, avec l'art du Gandhâra, M. Maybon passe à l'art statuaire du Japon. «Les premières statues furent en *kanshitsu*, littéralement : laque séchée », écrit-il à la page 55. Ce n'est pas exact : la sculpture japonaise de l'époque Suiko est en bronze et en bois, celle de laque sèche apparaît à l'époque Tempyô (VIIIe siècle) Dans les pages suivantes, M. Maybon ne met pas en valeur les œuvres de l'époque Jôgan (IXe siècle) qui sont très importantes pour l'évolution de l'art statuaire au Japon ; puis en parlant de la sculpture de l'époque Kamakura (1186-1393) il oublie de mentionner les innombrables statues de Jizô qui sont si caractéristiques pour cette période.

L'ouvrage se termine par 5 « fragments » le premier est intitulé *La légende et le Shinto* ; le deuxième *Hôryûji et Nara* ; le troisième *Le Paradis d'Amida* ; le quatrième *Kamakura et le Zénisme* ; et le dernier *Le Mausolée.* Dans ces brefs croquis d'environ de deux pages chacun, M. Maybon raconte de façon poétique les impressions éprouvées lors de la visite de ces différents sanctuaires.

En ce qui concerne les planches il est fort regrettable que des chefs-d'œuvre comme la trinité du Kondô du Hôryûji, la trinité du sanctuaire de Tachibana et la merveilleuse statue de la Kudara Kwannon qui est au musée de Nara n'aient pas été reproduits. Il nous semble aussi que dans les légendes qui sont mises en bas des reproductions il serait désirable non seulement de mentionner le nom de la divinité et le siècle, mais aussi le nom du temple ou du musée où elle se trouve actuellement. Ainsi pourquoi ne pas indiquer que la Kwannon de la planche 26 se trouve dans le Musée Impérial de Tôkyô ; de même que la statue d'Asanga (2) œuvre d'Unkei (planche 43) qu'on date de 1208, se trouve actuellement au Musée Impérial de Nara.

Nous espérons que ce beau volume montrera au grand public qu'en dehors de la peinture et de l'estampe qu'on admire, il existe au Japon une architecture et une sculpture qui méritent d'être connues de plus près.

S. E.

Nous sommes heureux d'annoncer la mise en vente de l'*Histoire de l'Extrême Orient* par M. René GROUSSET (2 vol. in 8°, nombreuses cartes et illustrations, une planche en couleurs : 250 francs. Paris, Geuthner, 1929).

Le manque de place nous oblige à remettre au prochain numéro plusieurs comptes rendus importants, entre autres ceux de : *La Préhistoire Orientale* (J. de MORGAN). *The George Eumorfopoulos Collection* (W. P. YETTS). *Les Miniatures de la collection Goloubew* (A. K. COOMARASWAMY). *La Bibliographie Japans* (O. NACHOD). *Les Peintures Chinoises dans les collections américaines* (O. SIRÉN), etc., etc.

